

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Interculturales de la Universitat Jaume I - Volumen 29 - Noviembre 2022

Poesia contemporània
i estudis afectius:
aproximacions
teòriques i lectures

Contemporary Poetry
and Affect Studies:
Theoretical Approaches
and Readings

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 29 - November 2022

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION



UNIVERSITAT
JAUME I

ISSN: 1697-7750
e-ISSN: 2340-4981

Equipo editorial / *Editorial team*

DIRECCIÓN / EDITORS

Dr. Ignasi Navarro i Ferrando, Universitat Jaume I – ignasi.navarro@uji.es
Dr. Jorge Martí Contreras, Universitat Jaume I – jmartí@uji.es

COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO/ GUEST EDITORS

Dra. Margalida Pons, Universitat de les Illes Balears – margalida.pons@uib.cat
Dra. Caterina Calafat, Universitat de les Illes Balears – caterina.calafat@uib.cat

SECRETARÍA DE REDACCIÓN / BOOK REVIEW EDITOR

Dra. Adéla Kotátková, Universitat Jaume I

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dr. Freda Chapple, University of Sheffield, Reino Unido
Dr. Marianna Chodorowska-Pilch, University of Southern California
Dr. Humberto López Morales, Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española
Dr. Santiago González Fernández-Corugedo, Universidad de Oviedo
Dr. Giuseppe Grilli, Università degli studi Roma Tre
Dr. Emilio Ridruejo Alonso, Universidad de Valladolid
Dr. Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez, Universidad de La Rioja
Dra. Carmen Silva Corvalán, University of Southern California
Dr. Hernán Urrutia Cárdenas, Universidad de Deusto y Universidad del País Vasco

COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Dra. Marta Albelda Marco, Universitat de València
Dr. Antonio Ballesteros González, Universidad de Castilla-La Mancha
Dra. María José Coperías Aguilar, Universitat de València
Dr. Eladio Duque Gómez, Universidad Complutense de Madrid
Dra. Montserrat Esbrí Blasco, Universitat Jaume I
Dra. María José Gámez Fuentes, Universitat Jaume I
Dr. Luis Pablo Núñez, Universidad de Granada
Dra. María del Pilar Moliner Marín, Universidad de Salamanca
Dr. Santiago Posteguillo Gómez, Universitat Jaume I
Dra. Elizabeth Russell, Universitat Rovira i Virgili
Dra. Adoración Sales Salvador, Universitat Jaume I
Dra. Salomé Sola-Morales, Universidad de Santiago de Chile
Dr. Fco. Javier Vellón Lahoz, Universitat Jaume I
Dr. José Ramón Prado Pérez, Universitat Jaume I
Dra. Mercedes Sanz Gil, Universitat Jaume I

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr>

**CULTURE, CULTURA,
LANGUAGE LENGUAJE
AND REPRESENTATION Y REPRESENTACIÓN**

Cultural Studies Journal
of Universitat Jaume I
Volume 29 – November 2022

Revista de Estudios Culturales
de la Universitat Jaume I
Volumen 29 – Noviembre 2022

**Poesia contemporània
i estudis afectius:
aproximacions
teòriques i lectures**

**Contemporary Poetry
and Affect Studies:
Theoretical Approaches
and Readings**

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

Poesia contemporània i estudis afectius: aproximacions teòriques i lectures
Contemporary Poetry and Affect Studies: Theoretical Approaches and Readings
Finançat pel projecte de referència PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033 (Ministerio de Ciencia e Innovación)

© Del text: els autors i les autores, 2022

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2022

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

e-ISSN: 2340-4981

Dipòsit legal: CS-34-2004



Reconocimiento-CompartirIgual BY-SA

Este texto está sujeto a una licencia Reconocimiento-CompartirIgual de Creative Commons, que permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra siempre que se especifique la autoría y el nombre de la publicación incluso con objetivos comerciales y también permite crear obras derivadas, siempre que sean distribuidas con esta misma licencia, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Índex / Contents

7 **Introduction**
MARGALIDA PONS & CATERINA CALAFAT

11 **Introducció**
MARGALIDA PONS I CATERINA CALAFAT

Articles / Articles

15 El desdibuixament dels límits de l'humà: cartografia liminar de *L'animal que parla* de Josep-Anton Fernàndez
FERRAN MIQUEL BENAIGES PALLARÉS i CRISTINA FERNÁNDEZ RECASENS

31 Ordinary Writting: Theorizing the Affective Structures of the Present in Lauren Berlant and Kathleen Stewart's *The Hundreds*
MARCELO FORNARI LÓPEZ

45 The Suffering Body in Pepe Sales's Poetry
ANTONI MAESTRE BROTONS

61 Culpa i ecocrítica: noves representacions poètiques de la culpa davant la crisi antropogènica en Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic
ELISENDA MARCER

73 On Affect and Eco-poetics
KATARZYNA PASZKIEWICZ

91 Hacia una poética crítica del gesto compasivo. Poemas en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos
MERCÈ PICORNELL BELENGUER

109 Más allá del negro: lengua y emoción en la diáspora a partir del poema «Synesthesia» de Mahtem Shiferraw
ARIADNA SAIZ MINGO

127 **Autors / Authors**

129 **Estadístiques / Statistics**

Introduction

Contemporary Poetry and Affect Studies: Theoretical Approaches and Readings

This special issue has a dual aim. Firstly, it intends to reflect on how applicable the framework of affect theory is to poetry and, in turn, explore the symbiosis or connections between affect studies, and other theoretical and methodological approaches. Secondly, it proposes using affect to interpret contemporary poetry with a view to revealing new possible readings of texts and how they are understood.

Based on a well-founded tradition—including Spinoza, Deleuze-Guattari and Brian Massumi—which deems affect as anything that frames and modifies our ability to act, one could state that affect always implies a relationship with the other. This focus on otherness is a thought-provoking field of exploration for an area such as poetry, whose study has traditionally focused on the individual, as well as intimate, non-transferrable aspects.

Nevertheless, and despite the major impact of affect theory on cultural and literary studies in recent decades, many questions remain open in the specific area of poetry. For example, how does poetry affectively respond to the anthropogenic crisis? What role do affects play in establishing poetry as a contested discourse to hegemonic values? Due to its emotional bias, can poetry be an interrogative counter-discourse in conventional academic writing? What is the link between writing, corporeality and affect? What is the relationship between different forms of pragmatic and emotional representation? How does the shift from the personal to the collective take place when expressing feelings of pain? How important has queer theory been in depathologising negative feelings as failures or shame? How do individuals marked by migration or diaspora experiences react emotionally to reading poetry with nostalgic subjects?

In line with these questions, this special issue looks at four areas of enquiry that are respectively linked to intersecting critical perspectives, the use of new forms of writing and criticism, the representation of passions and the emotional reception of texts.

The first of these areas reflects on the convergence between affect studies and other theoretical and methodological approaches. One of these convergences concerns affect studies and ecocriticism, supported by the fact that both areas of research share the recovery of concepts—emotion for the former and nature for the latter—which had traditionally been deemed sterile terrain from a theoretical standpoint. This convergence could, for example, be approached from so-called *ecopoetics* or the study of the alignment between environmental awareness, concern for environmental disaster and the performativity of creative writing (Knickerbocker, 2012; Lidström & Garrard, 2014). In her article “On Affect and *Ecopoetics*”, Katarzyna Paszkiewicz explores this symbiosis from new materialism and looks into poetry’s potential to go beyond an anthropocentric focus. She uses the concept of *vibrant matter* coined by Jane Bennett (2010), which tackles the conception of matter as passive and inert, and—in line with approaches adopted by theorists such as Donna Haraway—delves into the nexus between biological bodies and non-organic elements, in tandem with the affective aspect of this encounter.

Ecopoetics can be distilled into textual forms such as *ecopoetry*. As Ann Fisher-Wirth and Laura-Gray Street state, “*ecopoetry* enacts through language the manifold relationship between the human and the other-than-human world” (2013: xxx). Framed from an ecocritical and *ecopoetics* viewpoint, Elisenda Marcer’s contribution questions how *ecohumanism* manifests in poetic imagination (specifically, in tales of destruction,

extinction and irreversibility), and through which emotions it materialises. Within these emotions, guilt conjures new interpretative possibilities since, in modern subjectivity, it transcends the limits of the individual and becomes part of the collective unconscious of humankind. In this light, and based on the poetry of Mireia Calafell, Núria Mirabet and Silvie Rothkovic, Marcer focuses on analysing guilt as a poetic theme with regard to environmental issues.

Another convergence arises between affect studies and subaltern studies. In this vein, the question posited by Leticia Sabsay is noteworthy: “How does the investment in a democratic imaginary manage to shift despair, resignation, indifference, or condescending compassion into political solidarity, and collective, active resistance to this violence?” (2016: 294). Taking Tony García del Río’s posthumous collection, *Resistir a les palpentes*, Mercè Picornell’s work examines the intersection between affect and subaltern from a concept of compassion, understood in both its emotional and solidarity facet. In her reading, compassion is a complex affect that brings us into contact with otherness, whilst also having a basis in distance or inequality. Sara Ahmed or Lauren Berlant’s approaches already accommodate a social and political ideation of emotions, considering aspects such as discrimination and inequality. Bringing together affect and subaltern enables us to reflect on power structures that support the processes of domination, as well as on the affective stance of critics with regard to their subject area.

The second area of enquiry focuses on new forms of academic-creative writing (including poetry) that find a productive correlation in affect studies. One of these is gender (so to speak) in fictocriticism, which could be defined as a writing that mixes fact and fiction, theory, poetry, ethnographic testimony and autobiography. Katrina Schlunke and Anne Brewster point out that fictocriticism “both changes and challenges what scholarly work is” and that “it wants to wear its weird politics of pleasure and passion on its sleeve in a way that is naturally theoretical and practical and personal” (2005: 393). In turn, Anna Gibbs (2005) identifies fictocriticism with a challenge to the paralysing restrictions imposed by academic disciplines, highlighting its importance amongst feminist authors (Cixous, Irigaray, Marini, Wittig, etc.) who have sought to avoid submission and the uncritical repetition of the intellectual discourse of authority.

Taking this text type as a basis, with its combination of the personal, political and theoretical, and framing the problem of separation between fiction and criticism, Marcelo Fornari’s article analyses the conceptualisation of affects in the book *The Hundreds*, a collection of texts or “theoretical poems” written jointly by Lauren Berlant and Kathleen Stewart. Fornari states that the project is an attempt to theorise “ordinary affects” through a collaborative experimental work that enables enquiry into the affective conditions of the present, with a constant speculative volition. As the authors states, “We find speculative possibility not in dead matter or hypervalent structure but in rhythms interrupted, the shoot of an affect, trouble brewing in a posture” (Berlant & Stewart 2019: 42).

The contributions from Ferran Miquel Benaiges and Cristina Fernández Recasens could also be situated in this same field of experimentation with new critical and interpretation tools. Both authors analyse the poetry collection *L’animal que parla* by Josep-Anton Fernández based around three pillars: affect studies, the concept of the body as a surface of blurred limits—what they term “unregulated permeability”—and the interpretative technique of body mapping, a creative research method that comprises outlining silhouettes or parts of the body to identify emotions such as rage, love or sadness (Boydell, 2021). Orifices, surfaces and bodily viscosities in Fernández’s poems are a way to relate to otherness, as well as the locus of pleasure and danger. In this sense, affects are *localised* by being iconically stamped on a body map.

The third area is the representation of affects and emotions in poetic texts. Antoni Maestre-Brotons analyses the poetry of counterculture author Pepe Sales, based on an enquiry into pain that examines both its “autonomous” dimension resistant to interpretation (in Massumi’s terms) and its social aspect. In the former sense, he considers Elaine Scarry’s observations (1985) on the inexpressible nature of pain that destroys language to become pre-linguistic babble. In the latter, he takes the ideas of David Le Breton (1995) and others, for whom pain transcends the physiological to become a moral reflection that intricately reveals the relationship between sufferers and the world. In this sense, pain is conceived as an event and, in turn, as a palimpsest where cultural factors, experiences, emotions and expectations overlay. The pain expressed in Sales’ creative work is thus polysemic: it metonymically represents the generation decimated by drugs and AIDS in the 1980s and 90s; it is a synonym for the systemic inability of the Spanish Transition (shackled to the past) to implement radical social transformation; and meanwhile, it raises awareness of the precarious nature of lives scarred by vulnerability.

Finally, the fourth area of enquiry looks at the affective reception of texts. Ariadna Saiz’s article takes the diasporic poem “Synesthesia” by Ethiopian author Mahtem Shiferraw (who takes us on a synaesthetic journey through her childhood imagination) to look at reactions sparked amongst women of African descent in London upon reading the poem. Based on the testimony of these six women, the study sets out the emotional reactions and references that they associate with the chromaticism of the original poem. Saiz looks into the recurrent emotions that emerge based on keywords from the women’s testimonies, the objects imbued with these emotions and, finally, the identity associations that stem from their interactions with the poem. The underlying theory of the author’s approach is the dynamic concept of affects defended by Sara Ahmed (2004): the interest in how emotions move and circulate. With regard to Shiferraw’s poem, the emotions sparked in the readers create a swaying movement between home and destination. This swaying highlights the permeable nature of the public and private spheres.

In short, and through the theoretical prism of affect studies, this collection of articles delves into the representation of affects and emotions, alongside their social, political and ethical implications. The articles look into issues such as the politics of affect and its relation to power, resistance, the body, ecopoetics and reception processes. Ultimately, they suggest readings of poetry texts that break away from a traditional approach, which reduces poetry to a closed self-sufficient expression of intimacy, to view it rather as a dynamic and receptive expression of contact.

This special issue is part of the research project *Contemporary Catalan Poetry from the Point of View of Affect Studies* (PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033, University of the Balearic Islands), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.

Margalida Pons and Caterina Calafat

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham & London: Duke University Press.

- Berlant, Lauren and Kathleen Stewart. 2019. *The Hundreds*. Durham & London: Duke University Press.
- Boydell, Katherine M., ed. 2021. *Applying Body Mapping in Research. An Arts-Based Method*. London & New York: Routledge.
- Brown, Steven D. and Paul Stenner. 2001. "Being affected: Spinoza and the psychology of emotion". *International Journal of Group Tensions*, 30(1): 81-105.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Gibbs, Anna. 2005. "Fictocriticism, Affect, Mimesis: Engendering Differences". *Text*, 9(1). <https://textjournal.scholasticahq.com/article/31879-fictocriticism-affect-mimesis-engendering-differences>
- Knickerbocker, Scott. 2012. *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Le Breton, David. 1995. *Anthropologie de la douleur*. Paris: Éditions Métailié.
- Lidström, Susanna and Greg Garrard. 2014. "Images Adequate to Our Predicament: Ecology, Environment and Ecopoetics". *Environmental Humanities*, 5(1): 35-53.
- Massumi, Brian. 2015. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity.
- Sabsay, Leticia. 2016. "Permeable Bodies: Vulnerability, Affective Powers, Hegemony". In *Vulnerability in Resistance*, ed. Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sabsay. Durham & London: Duke University Press, 278-302.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schlunke, Katrina and Anne Brewster. 2005. "We Four: Fictocriticism again". *Continuum: Journal of Media & Culture Studies*, 19(3): 393-395.

Introducció

Poesia contemporània i estudis afectius: aproximacions teòriques i lectures

L'objectiu d'aquest número monogràfic és doble. En primer lloc, pretén reflexionar sobre l'aplicabilitat del marc de les teories afectives a l'àmbit de la poesia i, alhora, explorar simbiosis o punts de contacte entre els estudis de l'afecte i altres orientacions teòrico-metodològiques. En segon lloc, proposa posar en ús l'eix afectiu per a la interpretació de la poesia contemporània, amb l'esperança de revelar noves possibilitats de lectura i comprensió dels textos.

Tot partint d'una tradició ben consolidada —Spinoza, Deleuze-Guattari i Brian Massumi, entre d'altres— que considera l'afecte com tot allò que determina i modifica la nostra capacitat d'actuar, podem afirmar que l'afectiu implica sempre una relació amb l'altre. Aquest èmfasi en l'alteritat és un camp d'exploració suggeridor en un territori com el de la poesia, l'estudi de la qual s'ha centrat convencionalment en allò individual, íntim i intransferible.

No obstant això, malgrat l'impacte intens de les teories afectives en els estudis culturals i literaris en les últimes dècades, en el camp específic de la poesia encara queden moltes qüestions per abordar. Per exemple, com respon afectivament la poesia a les crisis de causa antropogènica?; quin paper fan els afectes en la constitució de la poesia com a discurs de contestació als valors hegemònics?; pot esdevenir la poesia, pel seu biaix emocional, un contradiscurs que qüestiona l'escriptura acadèmica convencional?; quin és el vincle entre escriptura, corporalitat i afecte?; quina relació existeix entre les diferents formes de figuració pragmàtica i la representació de les emocions?; com es produeix el pas d'allò personal a allò col·lectiu en l'expressió de sentiments com el dolor?; quina importància ha tingut la teoria queer en la despatologització de sentiments negatius com el fracàs o la vergonya?; com reaccionen emocionalment a la lectura de poemes de contingut nostàlgic els subjectes marcats per experiències de migració o diàspora?

Seguint el fil d'aquestes preguntes, aquest número monogràfic para esment a quatre àmbits d'indagació que es relacionen, respectivament, amb l'encreuament entre perspectives crítiques, amb l'ús de noves formes d'escriptura i de crítica, amb la representació de les passions i amb la recepció emocional dels textos.

El primer d'aquests àmbits és la reflexió sobre la confluència dels estudis de l'afecte amb altres camins teòrics i metodològics. Una d'aquestes confluències és la que es produeix entre els estudis afectius i l'ecocrítica, sostinguda en el fet que ambdós camps de recerca tenen en comú la recuperació de conceptes —el d'emoció, en el primer cas i el de natura, en el segon— que tradicionalment havien estat considerats estèrils des del punt de vista teòric. Aquesta confluència pot abordar-se, per exemple, des de l'àmbit de l'anomenada ecopoètica o estudi de l'aglutinació entre la consciència ecològica, la preocupació pel desastre ambiental i la performativitat de l'escriptura creativa (Knickerbocker, 2012; Lidström i Garrard, 2014). En el seu article «On Affect and Ecopoetics», Katarzyna Paszkiewicz explora aquesta simbiosi des del nou materialisme i investiga el potencial de la poesia per a anar més enllà d'allò antropocèntric. Per això se serveix del concepte de vibrant matter encunyat per Jane Bennett (2010), que combat la concepció de la matèria com quelcom passiu i inert i que —en la línia encetada per pensadores com Donna Haraway— s'interessa pel nexa que uneix els cossos biològics i els elements no-orgànics i per la dimensió afectiva d'aquest encontre.

El pensament eco-poètic es pot concretar en formes textuais com l'ecopoesia. Com afirmen Ann Fisher-Wirth i Laura-Gray Street, «ecopoetry enacts through language the manifold relationship between the human and the other-than-human world» (2013: xxx). Plantejada des d'un punt de vista ecocrític i eco-poètic, l'aportació d'Elisenda Marcer es pregunta de quina manera es manifesta l'ecohumanisme en la imaginació poètica — específicament davant els relats de destrucció, d'extinció i d'irreversibilitat— i a partir de quines emocions es materialitza. Entre aquestes emocions, la culpa genera noves possibilitats interpretatives, atès que, en la subjectivitat moderna, transcendeix els límits de l'individual i passa a formar part de l'inconscient col·lectiu de l'espècie humana. Així, basant-se en la poesia de Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic, Marcer analitza la culpa com a tema poètic en relació amb les qüestions mediambientals.

Una altra forma de confluència és aquella que sorgeix entre els estudis afectius i els estudis subalterns. És significativa la pregunta que es planteja en aquest sentit Leticia Sabsay, «how does the investment in a democratic imaginary manage to shift despair, resignation, indifference, or condescending compassion into political solidarity, and collective, active resistance to this violence?» (2016: 294). A partir del poemari pòstum de Tony García del Ríu *Resistir a les palpentes*, el treball de Mercè Picornell examina aquesta intersecció entre l'afectiu i el subaltern des del concepte de compassió, entès tant en el vessant emotiu com en el solidari. En la seva lectura, la compassió és un afecte complex que ens posa en contacte amb l'alteritat però que alhora es basa en una distància o desigualtat. El pensament de Sara Ahmed o Lauren Berlant ja conté una concepció social i política de les emocions, que té en compte aspectes com la discriminació i la desigualtat. Insistir en aquesta via acostant l'afectiu al subaltern permet reflexionar sobre les estructures de poder que afavoreixen els processos de domini i sobre la posició afectiva del crític en relació al seu objecte d'estudi.

El segon àmbit de recerca para esment a noves formes d'escriptura acadèmicocreativa (poesia inclosa) que troben en els estudis de l'afecte un correlat productiu. Una d'aquestes formes és el gènere (per anomenar-lo d'alguna manera) del fictocriticisme, que pot definir-se com una escriptura que barreja el factual i el fictici, la teoria, la poesia, el testimoni etnogràfic i l'autobiogràfic. Katrina Schlunke i Anne Brewster apunten que el fictocriticisme «both changes and challenges what scholarly work is», i que «it wants to wear its weird politics of pleasure and passion on its sleeve in a way that is naturally theoretical and practical and personal» (2005: 393). Al seu torn, Anna Gibbs (2005) identifica el fictocriticisme amb un desafiament a les prohibicions paralitzants imposades per les disciplines acadèmiques, i assenyala la seva importància entre aquelles autores feministes (Cixous, Irigaray, Marini, Wittig...) que han cercat evitar la submissió i la repetició acrítica dels discursos intel·lectuals d'autoritat.

A partir d'aquesta tipologia textual, que barreja allò personal, allò polític i teòric, i que problematitza la separació entre la ficció i la crítica, l'article de Marcelo Fornari estudia la conceptualització dels afectes en el llibre *The Hundreds*, una col·lecció de textos o «poemes teòrics» escrit a dues mans per Lauren Berlant i Kathleen Stewart. Fornari sosté que el projecte és un intent de teoritzar els «afectes ordinaris» mitjançant un treball col·laboratiu i experimental que permet indagar en les condicions afectives del present, sempre des d'una voluntat especulativa. Com afirmen les autores, «We find speculative possibility not in dead matter or hypervalent structure but in rhythms interrupted, the shoot of an affect, trouble brewing in a posture» (Berlant i Stewart, 2019: 42).

En aquest mateix camp d'experimentació, amb nous instruments crítics i interpretatius, pot situar-se l'aportació de Ferran Miquel Benaiges Pallarés i Cristina

Fernández Recasens. Tots dos autors analitzen el poemari *L'animal que parla* de Josep-Anton Fernández partint de tres pilars: els estudis afectius, la concepció del cos com una superfície de límits borrosos —és el que denominen «permeabilitat no regulada»— i la tècnica interpretativa del *body mapping*, un mètode de recerca creativa que consisteix a dibuixar siluetes o parts del cos per a identificar emocions com la ira, l'amor o la tristesa (Boydell, 2021). En els poemes de Fernández, orificis, superfícies i viscositats corporals constitueixen una manera de relacionar-se amb l'alteritat, i són també el locus del gaudi i del perill. D'aquesta manera, els afectes queden *localitzats*, plasmats icònicament en una cartografia corporal.

El tercer àmbit és la representació d'afectes i d'emocions en el text poètic. Antoni Mestre-Brotons analitza la poesia de Pepe Sales, autor contracultural, a partir de la indagació en el dolor, que examina tant en la seva dimensió «autònoma» i resistent a la interpretació —en la terminologia de Massumi— com en el seu vessant social. En el primer sentit, té en compte les observacions d'Elaine Scarry (1985) sobre la inexpressabilitat del dolor, que destrueix el llenguatge fins a convertir-lo en un balboteig prellingüístic. En el segon sentit, es basa en David Le Breton (1995) i altres autors per als quals el dolor transcendeix el fisiològic i es converteix en un reflex moral que revela de manera complexa la relació que qui el sofreix manté amb el món. El dolor es concep, així, alhora com un esdeveniment i com un palimpsest en el qual se superposen factors culturals, experiències, emocions i expectatives. D'aquesta manera, el dolor que expressa l'obra creativa de Sales és polisèmic: representa metonímicament la generació destruïda per la droga i per la sida en els 80 i els 90; és un símptoma de la incapacitat del règim de la Transició —esclau del passat— per a dur a terme una transformació radical de la societat; i afavoreix la presa de consciència de l'existència de vides precàries, marcades per la vulnerabilitat.

Finalment, el quart àmbit d'indagació és la recepció afectiva dels textos. L'article d'Ariadna Saiz parteix del poema de temàtica diaspòrica «Synesthesia» de l'escriptora etiop Mahtem Shiferraw —que realitza un recorregut sinestèsic per l'imaginari de la seva infantesa— i de les reaccions que la lectura d'aquest poema suscita en sis dones afrodescendents arrelades a Londres. A partir del testimoniatge de les sis dones, l'estudi recull les emocions generades i els referents que cadascuna d'elles associa al cromatisme del poema original. Saiz s'interessa per les emocions recurrents que afloren a partir de les paraules clau dels seus testimonis, pels objectes en els quals s'encarnen aquestes emocions i, finalment, per les associacions identitàries que emergeixen de la seva interacció amb el poema. El substrat teòric de la seva proposta és la concepció dinàmica dels afectes defensada per Sara Ahmed (2004), el seu interès per la manera en què es mouen i circulen les emocions. En el cas del poema de Shiferraw, les emocions que suscita en les seves receptors creen un moviment de vaivé entre el lloc d'origen i el de destinació, i aquest vaivé demostra la permeabilitat entre les esferes del públic i del privat.

En conclusió, mitjançant el prisma teòric dels estudis afectius, els articles recollits aprofundeixen en la representació d'afectes i emocions, i en les implicacions socials, polítiques i ètiques d'aquesta representació. Aborden qüestions com la política de l'afecte i les seves relacions amb el poder, la resistència, el cos, l'ecopoètica i els processos de recepció. Suggereixen, en definitiva, lectures del text poètic que trenquen amb la visió tradicional —que redueix la poesia a una crònica de la intimitat, closa i autosuficient—, per a entendre'l, en canvi, com una expressió dinàmica i receptiva al contacte.

Aquest número monogràfic s'inscriu en el projecte de recerca *La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius: teories, implicacions de gènere i aplicacions a pràctiques textuals i performatives* (Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033).

Margalida Pons i Caterina Calafat

REFERÈNCIES

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Berlant, Lauren and Kathleen Stewart. 2019. *The Hundreds*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Boydell, Katherine M., ed. 2021. *Applying Body Mapping in Research. An Arts-Based Method*. Londres i Nova York: Routledge.
- Brown, Steven D. and Paul Stenner. 2001. "Being affected: Spinoza and the psychology of emotion". *International Journal of Group Tensions*, 30(1): 81-105.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit.
- Gibbs, Anna. 2005. "Fictocriticism, Affect, Mimesis: Engendering Differences". *Text*, 9(1). <https://textjournal.scholasticahq.com/article/31879-fictocriticism-affect-mimesis-engendering-differences>
- Knickerbocker, Scott. 2012. *Ecopoetics: The Language of Nature, the Nature of Language*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Le Breton, David. 1995. *Anthropologie de la douleur*. París: Éditions Métailié.
- Lidström, Susanna and Greg Garrard. 2014. "Images Adequate to Our Predicament: Ecology, Environment and Ecopoetics". *Environmental Humanities*, 5(1): 35-53.
- Massumi, Brian. 2015. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity.
- Sabsay, Leticia. 2016. "Permeable Bodies: Vulnerability, Affective Powers, Hegemony". En *Vulnerability in Resistance*, ed. Judith Butler, Zeynep Gambetti, i Leticia Sabsay. Durham & London: Duke University Press, 278-302.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schlunke, Katrina and Anne Brewster. 2005. "We Four: Fictocriticism again". *Continuum: Journal of Media & Culture Studies*, 19(3): 393-395.

Artículos / Articles

Benaiges Pallarès, F.; Fernández Recasens, C. (2022): El desdibuixament dels límits de l'humà: cartografia liminar de *L'animal que parla* de Josep-Anton Fernández. *Cultura, Llenguatge y Representación*, Vol. XXIX, 15–30
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clar.6406>

El desdibuixament dels límits de l'humà: cartografia liminar de *L'animal que parla* de Josep-Anton Fernández

The blurring of the limits of the human being: liminal cartography of *L'animal que parla* by Josep-Anton Fernández

FERRAN MIQUEL BENAIGES PALLARÉS
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI I UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA
<https://orcid.org/0000-0002-2316-0862>

CRISTINA FERNÁNDEZ RECASENS
DURHAM UNIVERSITY I UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA
<https://orcid.org/0000-0002-3743-2080>

Article rebut el / *Article received*: 2022-02-02
Article acceptat el / *Article accepted*: 2022-05-21

RESUM: En aquest estudi apliquem el marc conceptual de les teories afectives a l'anàlisi dels poemes de *L'animal que parla* de Josep-Anton Fernández i, per això, ens centrem en la descripció de la representació dels afectes i de les conseqüències d'aquesta representació. Explorem els perfils del jo poètic tot indagant en la construcció literària del seu cos a través de les passions i els sentiments. Com veurem, el cos de *L'animal que parla* se situa fora de la llei que regula la permeabilitat, les passions desborden la seva superfície i el llenguatge el domina, «el mou com un autòmat». A través de la veu poètica, Fernández explora els amarratges i les subjeccions i com el cos s'hi relaciona per mitjà de la viscositat, qualitat que, per a Sarah Ahmed, implica també una transferència d'afecte.

Paraules clau: poesia, llenguatge, cos, animalitat, afectes, permeabilitat

ABSTRACT: In this article we apply the conceptual framework of affect theory to an analysis of the poems in *L'animal que parla* by Josep-Anton Fernández. Therefore, we will focus on the description of the representation of the affects and on the consequences of these representations. We explore the profile of the poetic self by investigating the literary construction of its body through its passions and feelings. As we will see, the body of *L'animal que parla* is located outside the law that governs permeability, passions overflow its surface, and language

dominates it: «it moves it like an automaton». Through his poetic voice, Fernández explores the anchorings and the attachments and how the body relates to them through viscosity, a quality that, for Sarah Ahmed, also implies a transfer of affection.

Key words: poetry, language, body, animality, affect, permeability

1. INTRODUCCIÓ

Aquest article pretén analitzar la representació del cos en el llibre de poesia *L'animal que parla* (2021) de Josep-Anton Fernández. El tema central del recull és l'experiència de la parla i els efectes de la paraula en el cos i en les emocions, així com també l'exploració dels límits del llenguatge. Per a l'anàlisi partim del marc conceptual de les teories afectives i de la idea de cos entès com un límit variable i permeable regulat culturalment (Butler, 1990). Els orificis i superfícies es revelen als poemes de Fernández com a mitjà per relacionar-se amb l'alteritat, i aquest desdibuixament dels límits, aquesta permeabilitat no regulada, esdevé un espai de gaudi però també un lloc de contaminació i perill. També proposem, des d'un punt de vista metodològic, incorporar el cos a la recerca acadèmica, i com a part del procés d'investigació hem elaborat mapes corporals com a eina per a la recollida de dades (Peluso, 1995). Com veurem, en els poemes de *L'animal que parla*, «la passió desborda les paraules / i raja oberta contamina el cos», i aquesta mateixa passió «reclama / un tall» per on s'escriu el mateix text poètic, un «document/ amb llenguatge de carn» (Fernández, 2021: 16).

En aquest article fem una anàlisi de cas, però cal constatar que *L'animal que parla*, alhora, s'inscriu en un corrent de poesia catalana del segle XXI que, tal com diu Meritxell Matas, comparteix un «interès comú per la corporalitat, la sexualitat i el trencament dels tabús que hi van relacionats» i que pretén «recuperar el cos a través de la paraula» (2019: 381). Aquesta tendència està sobretot representada per dones poetes, com ara Mireia Calafell, Maria Cabrera, Maria Sevilla o Anna Gual, i té com a mare simbòlica la figura de Maria Mercè Marçal, un dels referents principals de *L'animal que parla*. Una altra referència fonamental és la poesia de Biel Mesquida. Fernández, de fet, ha reivindicat la necessitat que hi hagi veus masculines a la literatura catalana que articulin un interès en el cos masculí, i que l'interès pel cos no sigui relegat solament a les veus de dones, a qui la cultura patriarcal ha atribuït tradicionalment el cos i no la ment (Benaiges i Fernández, 2021). En aquest sentit, en alguns versos de caire gairebé explícitament sexual, la poesia de Fernández connecta amb les genealogies literàries *queer*, que qüestionen les convencions del gènere (Laguian, 2018).

2. METODOLOGIA

Tal com proposa Margalida Pons (2021), entenem afectes i emocions com a eines interpretatives que permeten l'estudi literari de la poesia. A l'anàlisi, doncs, partim d'una perspectiva cultural que s'emmarca en la teoria crítica. Com remarca l'autora, l'enfocament afectiu té molt en compte el punt de vista de gènere, i l'afecte es pot considerar una forma de trobada, és a dir, de contacte social. Pel que fa a la distinció entre afecte i emoció, tenim en compte les aportacions de Sara Ahmed (2004). L'autora dilueix la frontera entre ambdós conceptes, ja que considera que la separació d'aquestes dues

categories, «emocions» i «afectivitat», reinstal·la el binarisme cultura/natura i no té en compte que els processos corporals tenen un caràcter cultural. Pons (2021: 131), a més, subratlla el consens que hi ha actualment en la idea que afecte, sensació i emoció són tres parts d'un continuïum que, en paraules de Jo Labanyi, va del cos a la ment.

En parlar dels afectes, és freqüent el «desdibuixament dels límits de l'humà» (Pons, 2020: 56). Les al·lusions a l'animalitat se situen en aquests límits, i aquest desdibuixament té, a més, una plasmació literària en la manera d'escriure el afectes a través d'un «allunyament de la segregació sexista de les passions» (56). Aquesta línia de pensament —que segueix autors com la ja citada Sarah Ahmed i altres com Lauren Berlant, Jack Halberstam, Leticia Sabsay o Leo Bersani— valora els sentiments considerats «lletjos», els *bad feelings*, com la por o la vulnerabilitat. Sentiments que resulten, per altra banda, útils per a la teoria *queer* contemporània (Ruti, 2017) i que, com veurem, són presents al recull de Josep-Anton Fernández.

Partim de la definició de cos de Judith Butler (1990), que el descriu com un límit variable i permeable en què les pràctiques sexuals i afectives obren superfícies i orificis (a una significació eròtica) i en tanquen d'altres (circumscriuint els límits del cos en noves línies culturals), ja que la permeabilitat que determina allò que es considera humà o objecte està políticament regulada. De fet, aquest concepte d'abjecció (que designa allò expulsat del cos i que, en ser expulsat, esdevé, segons Butler, alteritat) ens sembla clau per entendre alguns dels poemes, tal i com veurem a continuació.

D'altra banda, en aquest article hem treballat amb la metodologia dels mapes corporals, una tècnica utilitzada per la cartografia crítica, que és una pràctica científica que té com a objectiu la producció de formes alternatives de visualitzar el saber. La cartografia crítica forma part de les epistemologies feministes i postcoloniales, que permeten la incorporació de pràctiques científiques alternatives a la recerca acadèmica (Santos, 2010). Els mapes corporals ens han permès plasmar el cos tal i com apareix representat a *L'animal que parla*. Aquestes representacions visuals ens ajuden a descriure i explorar algunes de les nocions de què parlem a l'article com poden ser la noció de subjecció, d'aferrament, de permeabilitat i de fluïdesa i apertura del cos material.

L'aplicació de les perspectives de gènere i interseccionals a l'estudi de la geografia ha comportat una revisió crítica dels espais tradicionals estudiats per la geopolítica i ha permès la inclusió i l'estudi d'altres espais, com per exemple, el del cos (Koopman, 2011). Així doncs, s'entén el cos com un territori que pot ser cartografiat (Skop, 2016 i Marchese, 2019). L'elaboració de mapes corporals serveix, doncs, per obtenir dades relacionades amb el cos. Es tracta, també, d'incorporar l'expressió artística de les mateixes investigadores com a eina de recerca acadèmica i com a manera de produir formes alternatives de visualitzar el saber. En aquest article hem incorporat mapes corporals elaborats per nosaltres i que permeten explorar visualment alguns aspectes del territori-cos representat al recull *L'animal que parla*. Hi hem volgut representar l'exploració d'un territori ignot, el cos permeable nascut en la paraula poètica.

3. *L'ANIMAL QUE PARLA*, EL DESDIBUIXAMENT DELS LÍMITS DE L'HUMÀ

L'animal que parla, premi Ausiàs March de poesia 2020, és el primer llibre de poemes de Fernández, però no és un «llibre primer», tal com va assenyalar la poeta Teresa Pascual a la presentació del llibre a Gandia. En aquest sentit, no s'hi reconeix la veu d'un poeta novell ni és, tampoc, el primer llibre de l'autor, que ha publicat, com és sabut, nombroses obres i articles en l'àmbit de la catalanística, dels estudis culturals i dels estudis *queer*. Fernández, de fet, ja havia publicat alguns poemes al llibre-revista *1991*

Literatura, editat per Oriol Izquierdo i Jaume Subirana, on va donar a conèixer tres textos escrits a Birmingham entre el novembre de 1990 i l'abril de 1991. Són poemes que, com veurem, connecten amb la veu poètica i amb els temes de *L'animal que parla*:

VEU

l'ànima és la presó del cos retira
 la mà d'una altra pell eixuga l'aigua
 que ha sobreixit de la banyera busca
 maneres dicta pensa informa sap
 i no puc dir no sé ah sospir
 dolor plaer potser tristesa sí
 però ah simplement sospir no-res
 amb les paraules i que no s'adigui
 sospir amb taques de color sorolls
 musell vibrant i humit d'un gos seran
 les meves mans la pell el sexe veu
 d'alguna cosa que no sé que vibra
 i que respira i que titil·la l'home
 és no pols de metall profunditat
 i alçada fill jo sé jo t'aconsello
 i la fractura l'ordre no així no
 així jo l'animal jo l'animal

(Fernàndez, 1991: 31)

Al poema «Veu» ja es distingeixen algunes de les idees que, trenta anys després, encara ocupen el poeta i que reprendrà de nou a *L'animal que parla*. Hi ha, per començar, una preocupació per la parla i pel llenguatge. El ritme, els versos entretallats i la manca de puntuació remetent a la dificultat per comunicar-se i a la identificació amb l'animalitat que se'n deriva. El sospir, símbol del que no es diu, és la frontera entre paraula i silenci. La dificultat, però, alhora porta també a l'angoixa i al gaudi en la paraula, i hi apareixen sentiments de «dolor, plaer, tristesa». A més, hi ha també el component de l'animalitat, representada en la figura del gos, que remet també a la qüestió de la comunicació. La impossibilitat d'expressió verbal també limita l'expressió corporal que al final és tallada pel xoc amb la «lleï del pare».

D'entrada, *L'animal que parla* és, estructuralment, un llibre sense centre, per bé que és dividit en sis parts (I, Cripta; II, Daddy; III, Com un cargol; IV, Cinc poemes sobre la subjecció; V, El naufrag; i VI, L'animal que parla). Això remet a la idea de descentrament que, per a Josep Anton Fernàndez, és un posicionament essencial per a modificar les percepcions. El descentrament és entès per l'autor com a desequilibri, com un desplaçament productiu des del punt de vista creatiu (Benaiges i Fernández, 2021).

Imatge 1. Mapa de la subjecció (elaboració pròpia)



2.1. UN COS VULNERABLE, OBERT A LA CONTAMINACIÓ

A l'obra de Fernández, trobem representat un cos vulnerable. Etimològicament, com recull Leticia Sabsay (2016: 285), «vulnerabilitat» procedeix del llatí «vulnerāre» (ferir) o «vulnus» (ferida). A l'inici del recull ja hi trobem aquesta ferida, en forma de tall: «la sang reclama un tall que li permeti / rajar» (Fernández, 2021: 16). La vulnerabilitat, alhora, implica la idea de permeabilitat no desitjada: el cos vulnerable és un cos obert, que irremeiablement depèn dels altres (Butler, 2016: 16). La vulnerabilitat és una obertura constitutiva que implica la capacitat d'afectar i de ser afectat. Implica també la relacionalitat i la dependència radical del món social i del món material (Sabsay, 2016: 285). Representa també una manca de tria, el no poder triar no ser afectats. Per tant, la frontera entre l'acció o la passivitat també és difon i es replanteja el significat d'agència, on comença i on acaba l'actuar, l'acció o la inacció? I això ens aboca a la pregunta pels límits: «If we are a catacomb of tunnels, what becomes of the political project of assembling a we?» (Bosworth, 2017: 33). Què ens subjecta? On comença i acaba l'individu? Si per definició som permeables, on comença i acaba allò que anomenem «jo» o «nosaltres» i quines són les conseqüències polítiques d'aquesta permeabilitat?

En la nostra anàlisi, entenem el cos com a pràctica significant de gestos, actes i realitzacions performatives dins d'un camp cultural en el qual hi ha una jerarquia de gèneres, i on l'heterosexualitat és la norma i on, per tant, eixamplar els límits d'aquest cos esdevé una estratègia de resistència per fer humanes totes les possibilitats de vida possibles. Donarem compte també del procés d'arrabassament dels límits d'allò socialment regulat. I, amb Butler, veurem, en aquesta cartografia, quines són les superfícies, orificis i substàncies que regulen la relació amb l'altre:

La construcció de contorns corporals estables depèn de llocs fixos de permeabilitat i impermeabilitat corporals. Aquelles pràctiques sexuals tant en contextos homosexuals com heterossexuals que obren superfícies i orificis a la significació eròtica o en tanquen d'altres reinscriuen efectivament els límits del cos al llarg de noves línies culturals.

(Butler, 1990 [2021]: 265)

La conseqüència d'aquesta permeabilitat no regulada que genera nous paradigmes relacionals esdevé, segons Butler, un lloc de contaminació i perill. En els poemes de Fernández es plasmen aquests elements i les emocions que s'hi relacionen ja des de l'inici. Per exemple al següent poema podem copsar el perill de contaminació de què parla Butler:

la sang no parla transmet i circula
 la sang no escolta s'infecta i ressona
 la sang reclama un tall que li permeti
 rajar la sang no reconeix semblances
 barreja carns diverses en un cos
 confon les veus que es volen distingides
 la sang expressa veus que la paraula
 només sap indicar la sang reclama
 un tall perquè s'escrigui un document
 amb llenguatge de carn

¿quin document

podria articular la veu d'un cos
 que vibra en el gemec el crit secret
 del ventre la inquietant clivella fosca
 la tèrbola marea el trepidant
 calfred pel tall que s'anticipa? ¿quina
 paraula pot copsar la densitat
 real d'un cos que parla i que no sap
 allò que diu?

en el seu flux indòcil

la passió desborda les paraules
 i raja oberta contamina el cos
 perquè el món i les coses s'abalancen
 per les venes la llengua posseeix
 aquell que parla habita la seva ànima
 i el mou com un autòmat virtuos

(Fernández, 2021: 16)

2.2. UN COS ABJECTE, QUE DESBORDA LES PARAULES

Al poema tot just citat, per una banda, el poeta fa servir la metàfora de la sang, un líquid carregat de significació, lligat amb la malaltia i la infecció. La sang fa també la funció de portador d'afectes, com la «passió» que apareix a la part final i que «desborda les paraules». Aquesta incapacitat d'expressar-se introdueix un tema central del recull com és la dificultat de la parla. La passió «raja oberta contaminada de cos», una imatge que remet al cos repulsiu, al cos abjecte —una idea que Butler, de fet, pren de Julia Kristeva per explicar com s'estableix la relació amb el cos de l'altre.

A *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva diu que l'abjecte allò que torna abjecte és el que pertorba una identitat, un sistema, un ordre, és tot allò que no respecta els límits, els llocs, les regles. L'autora diu: «Lo abyecto es simplemente una frontera, un don repulsivo que el Otro, convertido en alter ego, deja caer para que «yo» no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alineación una existencia desposeída» (2004: 11). Així, situa l'abjecció com un element que crea els límits del jo, i per tant, la categoritza com una qualitat que ens separa de l'altre. Aquesta separació ens «confronta» amb els estats que ens apropen a l'animalitat, i també amb els intents de diferenciar-nos de l'entitat materna, i ha servit per demarcar la línia entre allò humà i no humà. L'abjecte, per altra banda, és aprehès com una representació amenaçant relacionada amb el sexe i, fins i tot, amb l'assassinat (2004: 21).

En aquesta categorització, la literatura, segons Kristeva, té un paper central, ja que aquesta és el significant (en termes lacanians allò que determina i representa el subjecte) de l'abjecció. Així, si l'abjecte ens separa de l'animalitat, i hi crea una demarcació, l'«esforç estètic» de Fernández, seguint un concepte de Kristeva, intenta fer un nou traç

dels límits de l'ésser parlant, i en dilueix aquests amb els de l'altre. Per fer-ho, els afectes obren vies; afectes com aquesta mateixa passió que com la veu poètica diu a la primera estrofa «reclama / un tall». La idea de tall, d'obertura enllaça amb la noció permeabilitat no regulada. El tall és el canal imprescindible per connectar-se amb l'altre, i, de fet, possibilita el mateix text poètic que és, per a la veu poètica, «document / amb llenguatge de carn».

Aquesta idea d'abjecció per explicar el cos de l'altre connecta amb la noció de viscositat tal i com l'exposa Sara Ahmed. Aquesta qualitat, la viscositat, és per a l'autora un efecte de la relació amb els altres que implica una transferència d'afecte. Ahmed (2004: 92), de fet, parla també de com la repugnància funciona de manera performativa, no només amb la intensificació del contacte entre cossos i objectes, sinó també com un acte de parla, que genera efectes lligant els signes als cossos com un amarratge que bloqueja nous significats.

2.3. UN COS QUE PARLA, QUE INVESTIGA EL LLENGUATGE

En la primera part, titulada «Cripta», Fernández parla de la tensió entre l'acte de la parla i el llenguatge. Un llenguatge que segons la teoria psicoanalítica lacaniana és previ a la formació del subjecte. En aquest sentit, relacionada amb la idea de llenguatge, ja en aquesta part inicial apareix la idea de creació, de gènesi, de la paraula que posa el món en moviment. I també, apareixen els orificis, en forma de talls i de forats, vistos com a llocs de plaer i de comunicació, és a dir, de relació (volguda o no) amb l'altre.

Aquesta part acaba amb el poema «Paraules de Llätzer», que pren el tòpic de la resurrecció per parlar del poder de la paraula, i de manera paradoxal, ens mostra un poder que traspasa els límits d'allò material: «desperta'm, pronuncia les paraules / que activaran el cos i em posaran / dempeus. No m'abandonis. Fes-te càrrec / del calvari del cos» (Fernández, 2021: 25). El tòpic de Llätzer el trobem també al famós poema de Sylvia Plath —una de les poetes amb qui Fernández dialoga— «Lady Lazarus». Al llibre, l'autor estableix un diàleg amb la poeta nord-americana i el seu poema «Daddy» i alhora amb Marçal, que al llibre *Desglaç* té una secció titulada també «Daddy» —inspirada, així mateix, en Plath— on parla de la figura paterna i del patriarcat i on es plany per la pèrdua del pare traspasat.

En aquesta secció, hi ha un diàleg impossible, a través de les mares literàries, amb un pare fantasmagòric. Es tracta d'una secció excèntrica, com insisteix a remarcar Josep-Anton Fernández, tant per la temàtica que s'hi planteja, com per la seva posició en el conjunt del llibre. En aquesta conversa fictícia, impossible, quimèrica, es parla de la violència de la paraula, del gaudi de l'escriptura, de la prohibició i l'autorització davant del plaer, i també de la runa com a possibilitadora de noves reïficacions identitàries. Aquesta part també vol contribuir, segons l'autor, al desenvolupament del tema del pare, significativament poc tractat en la literatura catalana (Benaiges i Fernández, 2021).

La següent secció, «Com un cargol», se centra en l'experiència del gaudi en la paraula i presenta elements rellevants per configurar la cartografia dels límits del cos que tenen a veure amb la part més abjecta (líquids, fluids, mucoses). En aquest sentit, és la secció més explícitament carnal i corporal del recull.

2.4. UN COS FERIT, AFERRAT A LA RESTA

La secció quatre, «Cinc poemes sobre la subjecció», neix a partir d'unes fotografies fetes pel mateix Fernández a la Savoia, als Alps, en passejos pel bosc. Hi apareixen arbres travessats per filferros, filferros que travessen troncs d'arbres pel mig i

que produeixen cicatrius a l'escorça. Les cicatrius del tronc dels arbres produeixen estranyesa, remetent a les marques que arrosseguem i que ens deixen un residu «indissoluble» convertint-nos a nosaltres mateixos en residu. Però alhora són imatges atractives, on es retrata la rara bellesa de la ferida, la ferida que, d'alguna manera («aferra't») ens connecta també amb l'impuls de vida i de supervivència.

Les restes, doncs, com veiem al fragment final del darrer poema de la secció, marquen els cossos que constitueixen i a les quals el que queda del subjecte s'aferra d'una manera desesperada i angoixant. Uns residus que són significants als quals la veu poètica s'aferra i que produeixen marques al cos.

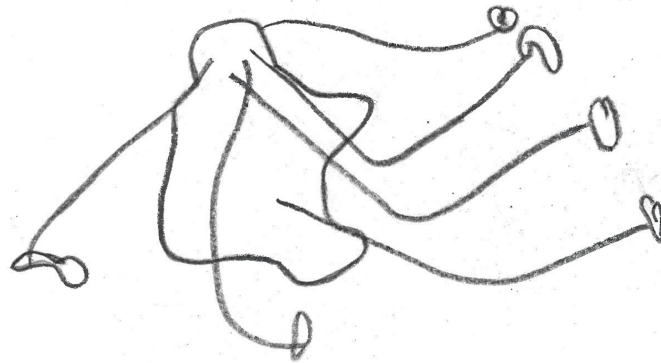
què queda
de tu? aquesta mica de no res
només aquest residu indissoluble
minúscul singular rosega el pal
esgarrapa la roca fins que el tou
dels dits et sagni aferra't a la corda
que et governa fins que la carn s'enceti
(Fernández, 2021: 77)

En aquests versos també es fa evident la idea de viscositat de la qual parla Ahmed. Aquest «residu indissoluble» que enganxa uns signes al cos, que se n'intenta desprendre amb dolor i que, seguint la metàfora d'Ahmed, també «bloqueja» amb aquest «aferrar-se» que és com un «amarratge» a nous significats. En aquest sentit, les teories afectives permeten analitzar què sosté els subjectes a determinats llocs o posicions, què els adhereix, què els vincula i què els uneix (Abramowski i Canevaro, 2016: 16). La mà, a més, és un conegut símbol freudià, ja que el pare de la psicoanàlisi el situa com a primer òrgan sexual.

Imatge 2. Mapa: Aferrar-se. (elaboració pròpia)



Imatge 3. Mapa: Subjecte lligat (elaboració pròpia)



Aquest mapa i un de següent que veurem, «Oceà de significants», es relacionen amb l'obra d'art corporal de l'alemanya Kiki Smith, que parla del subjecte descentrat i malalt des de la perspectiva del feminisme. A la seva obra, Smith precisament posa èmfasi a mostrar la vulnerabilitat i permeabilitat inherents al cos, i molt sovint en representa els estats més abjectes, com l'expulsió cap a l'exterior de líquids o residus. Això posa en el centre de l'obra qüestions com ara el coneixement del cos, la subjectivitat i la intersubjectivitat. Les obres d'Smith qüestionen els discursos que promouen cossos autosuficients i busquen crear vincles a través del reconeixement mutu de la vulnerabilitat (Runyon, 2013). D'aquesta manera, l'obra de l'artista es relaciona amb els poemes de Fernández, ja que en ambdós casos trobem una voluntat de representar cossos descentrats que es relacionen amb altres cossos a través de la vulnerabilitat com a lligam afectiu.

Imatge 4. Kiki Smith, *Peacock* (1994). Font: pàgina web de l'Irish Museum of Modern Art (<https://imma.ie/collection/peacock/>)



2.5. UN COS ANIMAL, QUE S'ACOSTA A L'ABISME DE LA INCOMPRENSIÓ

A la cinquena secció, «El naufrag», el poeta es desempallega del cos humà, del cos material, i esdevé més animal. S'hi veu un retrobament amb la natura i la veu dels animals i dels altres éssers, que utilitza per parlar del silenci i d'allò que no es pot dir perquè s'ha perdut. Aquesta absència del llenguatge és representada al primer poema de la secció, titulat també «El naufrag», per uns punts suspensius entre claudàtors. «El naufrag llança al mar el seu missatge / en blanc dins d'una ampolla buida. [...] Busques / en l'aire que [...] t'envolta alguna traça / de la textura de la veu del nen / que havia estat en tu, la pell [...] fremida» (Fernández, 2021: 85). Aquesta exploració per part de la veu poètica del silenci també podria tenir un significat diferent, que es lligaria amb la productivitat dels «mals sentiments» pel que fa a les seves possibilitats creadores de noves realitats. En aquest sentit, parlar d'emocions proscriutes i pensar els afectes també és explorar la potència dels afectes «negatius» (Abramowski i Canevaro, 2016: 16).

La desidentificació que comporta unir-se al buit per trobar un nou llenguatge podria tenir a veure amb una voluntat de deslligar-se dels significants als quals la veu s'aferra als «Cinc poemes sobre la subjecció». I aquesta exploració conecta amb el que Foucault planteja al seu «Prefaci a la transgressió» (1977), en què defensa que, pel que fa a la dimensió literària, la transgressió opera al límit d'allò que es pot dir. Explorar allò que no es pot dir, per tant, podria servir per explorar vies per crear noves subjectivitats.

Així doncs, els poemes de Josep-Anton Fernández també són una mirada a l'abisme de la incomprensió que, segons John Berger, separa l'humà de l'animal. Una mirada que travessa la ignorància i la por per trobar-se amb la mirada de l'altre:

The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognized as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look.
(Berger, 1980: 5)

A través de l'experiència animal la veu poètica s'acosta a un altre paisatge i a l'experiència d'una altra corporalitat. Aquesta exploració dels espais de llenguatge comú és, de fet, la reflexió sobre els límits entre la natura i la cultura, i sobre què conceptualitzen com a alteritat. Aquesta mirada cap a l'animal, contribueix a «desnaturalitzar» la jerarquia o la categorització entre espècies, tal com ha assenyalat Marta Segarra (2022: 16), i per tant té la potencialitat de transformar radicalment la noció de subjecte.

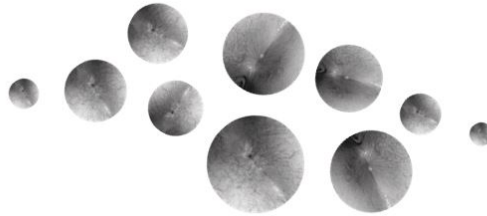
2.6. UN COS OBERT A LA FOSCOR, UNA DIALÈCTICA CÒSMICA

En la secció final, que dona nom al llibre, «L'animal que parla» —formada per poemes més curts que s'allunyen del decasíl·lab—, es torna al tema inicial de la tensió entre llenguatge i veu. En aquesta secció es fa palpable un cansament per l'esforç d'intentar posar en ordre el llenguatge, i per l'àrdua tasca de la comunicació i la intercomprensió. Els «sentiments lletjos» són més presents que en altres parts i acaparen molts dels versos: «un gruny de frustració / un gemec d'impotència/ un sospir de tristesa / un udol de desesperació» (Fernández, 2021: 97). En aquest final, el jo poètic es presenta més nu, més vulnerable, i en aquesta nuesa trobem una reflexió sobre el buit del no dir i sobre la creació com a destrucció: «crear és destruir / l'objecte que existia / parlar és sepultar / les paraules no dites» (Fernández, 2021: 101).

El cos de *L'animal que parla* es relaciona a partir dels orificis, els forats, les obertures a la foscor o les viscositats. Com assenyala Leo Bersani, des del seu origen intrauterí, el cos humà és «un cos que rep». Aquesta recepció va necessàriament

acompanyada de l'expulsió en una dialèctica que caracteritza com ens relacionem amb l'exterior i que té una dimensió, fins i tot, còsmica (2018: 85–86). I aquesta tensió entre allò que s'expulsa i allò que es rep remet, de nou, a la idea de l'abjecció.

Imatge 5. Mapa: Orificis constel·lats (elaboració pròpia)



En aquest sentit, el cos de l'animal que parla, com hem vist, transgredeix una frontera, i aquesta és la que representen els tabús de què parla Kristeva a *Pouvoirs de l'horreur*. Uns tabús que constitueixen una frontera d'exclusió, que se supera amb la valoració poètica d'allò «abjecte», d'allò expulsat del cos i convertit en l'altre, tal com explica Butler. Referint-se a l'exposició de Kristeva sobre l'abjecció, aquesta autora sosté que «la frontera del cos, així com la distinció entre intern i extern, s'estableix mitjançant l'expulsió i la transvaloració d'alguna cosa que originalment formava part de la identitat en una alteritat contaminant» (Butler, 2021: 266). Seguint aquesta línia, Mercè Picornell en el seu llibre *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista* explica la poètica d'Albert Pla mitjançant la teoria de l'abjecció de Kristeva, en el sentit que converteix en poètic allò que socialment resulta impropï, sigui per la seva impuresa o per la seva immoralitat (2020: 275-276). També trobem aquest procediment en *L'animal que parla*. Per exemple, en el poema «El cargol»:

El cargol

de cop i volta un territori immens
que no coneix cartògraf ni sextant
la terra ignota un oceà sensible
fet de paraula i carn on el tresor
s'exposa

 aquest tresor obscur d'eclipsi
i de llum negra que projecta faules
estintola la cintra i rere vels
amaga veritats –se t'ofereix
en aquest lloc si sostens el desert
del singular

 amb quin ormeig? el naufrag
o el navegant? quin rumb?
 el buc sondrolla
el no ja el tens el no que pesa massa
no passa i es manté al damunt suspès
en l'aire

 i tanmateix es continua
per un camí intractable
 –«el cos sencer
membrana llisa humida encesa túrgida
calenta i palpitant
 els tres regals
l'orina la saliva el semen

l'anus
 la boca el penis mucoses sensibles
 que s'acoblen amb les mucoses d'altri
 una persona no sinó mucoses
 en contacte orificis constel·lats
 per on transiten líquides creences—
 en aquest lloc s'explora el dins i el fora
 la frontera sensible que es voldria
 confondre i abolir
 com un cargol
 que arrossega el seu cos la boca traça
 camins lluents de gaudi amb la paraula.

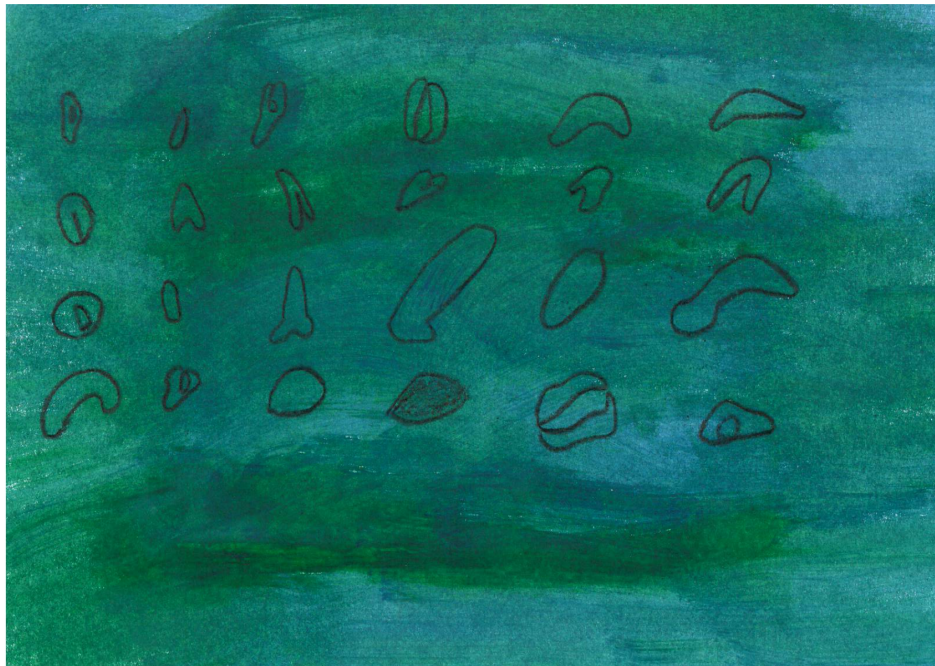
(Fernández, 2021: 50)

En aquests versos el cos desitjant ofereix «regals» en forma de líquids —«semen, saliva i orina»— al cos al qual s'aboca i és, tot ell, una membrana feta de mucoses sensibles com l'anus, la boca i el penis. Boca i penis que segons Freud remetent a la sexualitat infantil i també a la sexualitat perversa. Però aquesta «transvaloració», fent servir el concepte de Judith Butler (1990), és present en tot el recull. Per exemple, a la secció «Cinc poemes sobre la subjecció» també es parla de viscositats, de la llet materna, i dels lligams viscosos (Fernández, 2021: 71/73). En aquest sentit, Sara Ahmed (2004) en el seu capítol sobre la performativitat de la repugnància, parla de com podem pensar amb la viscositat (*stickiness*) com un efecte de la sortida a la superfície, com un efecte de les històries de contacte entre cossos, objectes i signes. Aquesta idea encaixa plenament amb la imatge literària d'uns orificis per on «transiten líquides creences» que condicionen la vida en societat.

Així, el cos a *L'animal que parla* no té frontera, o és, més aviat, una frontera oberta. Aquesta obertura sense límits remet al concepte de «transcorporalitat» tal com el defineix Alaimo: el cos humà no està només en contínua interacció amb altres cossos humans i no humans sinó també amb els fluxos materials de les substàncies i els llocs, és a dir en «constant intercanvi amb el seu entorn» (2010:18). Segons Fernández, aquesta obertura té també una vessant terrorífica: «No veure's a un mateix com una persona, és a dir, com una identitat subjectiva fixada sinó veure's com aquesta constel·lació d'orificis és terrorífic» (Benaiges i Fernández 2021).

I, de fet, aquest oceà que trobem a «El cargol», que projecta faules que es poden interpretar com a significants (els mateixos als quals la veu es subjecta en altres parts del recull), pot produir por i ser fosc i inintel·ligible com ho és el llenguatge que opera, en termes psicoanalítics, a l'inconscient. Un oceà que ens recorda l'extraterrestre de *Solaris* d'Stanilaw Lem (1961), i que, com ell, també crea il·lusions que distorsionen o «amaguen» les veritats.

Imatge 6. Mapa: Oceà de significants (elaboració pròpia)



**Imatge 7. Kiki Smith, «A Man» (1990). Font: pàgina web del MoMA
(<https://www.moma.org/collection/works/35538>)**



L'horror, al llibre, és també el rostre de Sigourney Weaver a *Alien* (les referències cinematogràfiques també són una de les constants a l'obra acadèmica de Fernández): «sigourney weaver / contreu el rostre tanca els ulls es duu / les mans al ventre protegeix el lloc/ on l'angoixa es concentra» (2021: 60). L'angoixa, al poema «Alien», com el cos, tampoc no té límits: és «una angoixa inefable i sense vores». El cos sense límits no és cos, és un contínuum de matèria sense fronteres: «de cop i volta un territori immens / que no coneix cartògraf ni sextant / la terra ignota un oceà sensible / fet de paraula i carn on el tresor / s'exposa» (49).

Imatge 8. Mapa: Ferida-obertura (elaboració pròpia)



Tornant ara als fluids que s'anomenen al poema, aquests són recurrents en altres parts del llibre. Per exemple: «la boca connecta al pit la llet / flueix els líquids corporals circulen / es mouen i vinculen l'un a l'altre / funden lligams viscosos adherències» (Fernández, 2021: 73). El vincle amb l'altre s'estableix a partir del fluid que estableix aquest «vincle viscos». Els fluids resisteixen la determinació de la matèria sòlida, ja que no tenen forma pròpia:

What is disturbing about the viscous or the fluid is its refusal to conform to the laws governing the clean and proper, the solid and the self-identical, its otherness to the notion of an entity - the very notion that governs our self-representations and understandings of the body.

(Grosz, 1994: 195)

4. CONCLUSIÓ

En definitiva, *L'animal que parla* és un recull de poemes que explora els límits permeables del cos i del llenguatge. L'autor s'acosta, des de la paraula poètica, amb un «llenguatge de carn», a un territori-cos permeable i alhora fa una reflexió entorn de l'acte de parla, de l'animalitat com a metàfora de l'alteritat i de la dificultat de comprensió entre individus en un món social dominat pels discursos que el creen. Per mitjà de l'anàlisi dels poemes i partint de la idea que un cos és un límit variable i socialment porós, hem donat compte de com els poemes traspugen la idea que aquesta variabilitat dels límits ens fa vulnerables a l'altre, que també ens penetra mitjançant el llenguatge: és la metàfora violenta de la ferida. L'obertura implica la capacitat de ser afectats i d'afectar, i això es produeix sense que com a individus ho puguem controlar. El límit, la permeabilitat i l'apropament als altres estan condicionats, alhora pels significants culturals.

Hem vist que el cos de *L'animal que parla* es relaciona a partir dels orificis, els forats, les membranes, les obertures a la foscor i la matèria líquida. Mitjançant les cartografies corporals, hem explorat aquest territori viscos ple de forats i obertures, aquest cos que desborda els límits, amb una frontera oberta, encadenat a un contínuum de matèria. Els sentiments poblen els poemes de Fernández i demostren la productivitat artística dels «sentiments lletjos» i els seus efectes en el cos. Ens trobem una veu masculina que s'atreveix a parlar del cos i des del cos i que dialoga amb la tradició, alhora que s'hi incorpora.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abramowski, Ana i Canevaro, Santiago (ed.) 2017. *Pensar los afectos Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburg: Edinburgh University Press.

- Alaimo, Stacy. 2010. «The naked word: The trans-corporeal ethics of the protesting body» *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 20 (1): 15–36, <https://doi.org/10.1080/07407701003589253>
- Benaiges, Ferran Miquel i Fernández, Cristina 2021. *Entrevista a Josep Anton Fernàndez a l'Ateneu Barcelonès*. Manuscrit inèdit.
- Berlant, Lauren. 2012. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Berger, John. 1980. «Why look at animals?». En *About Looking*. London: Bloomsbury, 3–28.
- Bersani, Leo. 2018. *Receptive Bodies*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press.
- Bosworth, Kai. 2017. «Thinking permeable matter through feminist geophilosophy: Environmental knowledge controversy and the materiality of hydrogeologic processes». *Environment and Planning D: Society and Space* 35(1): 21–37. <https://doi.org/10.1177/0263775816660353>
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge.
- Butler, Judith. (2016). «Rethinking Vulnerability and Resistance». En *Vulnerability in Resistance*, ed. Judith Butler i Zeynep Gambetti. Durham: Duke University Press, 12–27.
- Butler, Judith. 2021. *Problemes de gènere. El feminisme i la subversió de la identitat*. Traducció de Bel Olid. Barcelona: Angle.
- Carmine, Ruben. 2012. «La función de la escritura en Lacan». *Escritura e Imagen*, 8, 277–299. https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2012.v8.40532
- Federici, Silvia. 2020. *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. Oakland: PM Press.
- Fernàndez, Josep-Anton. 1992. «Perdre el temps, parlar per parlar». En *1991 Literatura*, Oriol Izquierdo i Jaume Subirana, ed. Barcelona: Empúries, 23–33.
- Fernàndez, Josep-Anton. 2021. *L'animal que parla*. Barcelona: Edicions 62.
- Foucault, Michel. 1977. *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Freud, Sigmund. 2009 [1905]. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* Frankfurt: Fischer.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile bodies*. Londres i Nova York: Taylor and Francis.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Koopman, Sara 2011. «Alter-geopolitics. Other securities are happening». *Geoforum*, 42 (3): 274–284.
- Kristeva, Julia. 2004. *Poderes de la perversion*. Mèxic i Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Laguian, Claire. 2018. «Mujeres poetas que deshacen las normas del género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del siglo XXI». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VI (1): 61–81.
- Matas, Meritxell. 2019. «El llenguatge ha posseït el cos. Cap a una antologia de les poetes catalanes del segle XXI». *Lectora*, 25: 381–401.
- Peluso, Nancy Lee. 1995. «Whose Woods are These? Counter-Mapping Forest Territories in Kalimantan, Indonesia». *Antipode*, 4: 83–406. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1995.tb00286.x>.
- Picornell, Mercè. 2020. *Sumar les restes: ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pons, Margalida. 2020. «Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». *452F Revista de Teoria de la Literatura y*

- literatura comparada*, 22, 39–59.
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/29168/30925>.
- Pons, Margalida. 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): 129–150.
- Runyon, Roxanne. 2013. «Encounters with the Abject: Kiki Smith’s Vulnerable Bodies». *Spaces Between: An Undergraduate Feminist Journal*, 1(1): 1–21.
- Ruti, Mari. 2017: *The Ethics of Opting Out*. Nova York: Columbia University Press.
- Santos, B. de S. 2018. *The end of the cognitive empire: the coming of age of epistemologies of the South*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Sabsay, Leticia. 2016. «Permeable bodies: vulnerability, affective powers, hegemony». En *Vulnerability in Resistance*, ed. Judith Butler i Zeynep Gambetti. Durham: Duke University Press, 278–303.
- Segarra, Marta. 2022. *Humanimals. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Skop, Michelle. 2016. «The art of body mapping: A methodological guide for social work researchers». *Aotearoa New Zealand Social Work*, 28(4): 29–43.

Fornari López, M. (2022): Ordinary Writing: Theorizing the Affective Structures of the Present in Lauren Berlant and Kathleen Stewart's *The Hundreds*. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIX, 31–44
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.6358>

Ordinary Writing: Theorizing the Affective Structures of the Present in Lauren Berlant and Kathleen Stewart's *The Hundreds*

Escritura ordinaria: teorizando la afectividad del presente en *The Hundreds* de Lauren Berlant y Kathleen Stewart

MARCELO FORNARI LÓPEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA
<https://orcid.org/0000-0002-0085-1126>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-02-02

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-05-12

ABSTRACT: The present work explores how affect is conceptualized throughout *The Hundreds* (2019), a collaborative project between Lauren Berlant and Kathleen Stewart composed of one hundred poems of one hundred words each (or multiples of one hundred). Throughout these poems, the authors affectively reflect on and theorize about everyday life through experimental ethnographic and writing practices, self-imposing a word restraint to their writing with the objective of exploring the creative and theoretical possibilities behind alternative ways of writing affect theory. Focusing on the unique fusion of poetry, ethnography and theory present in their work, this text explores the formal qualities of the poems and how the distinctions between criticism and fiction are blurred through a series of creative and experimental tactics that point towards radical ethical pedagogies and resist neoliberal values in academia. Some of these tactics specifically subvert academic conventions regarding citation, authorship and enunciation, and point towards innovative ways of inhabiting the place of the scholar and understanding academia itself. One of the central questions this investigation seeks to answer is how form is used by Berlant and Stewart in *The Hundreds* to theorize affect, with a special focus on how their efforts amount to what could speculatively be called «ordinary writing», a method to creatively describe and conceptualize the ordinary.

Keywords: Affect theory, worldings, fictocriticism, weak theory, ordinary affects

RESUMEN: El presente artículo estudia cómo los afectos son conceptualizados en *The Hundreds* (2019), el proyecto colaborativo entre Lauren Berlant y Kathleen Stewart compuesto por cien poemas de cien palabras (o múltiplos de cien palabras). Con ellos, las autoras reflexionan crítica y afectivamente sobre la vida diaria y la teorizan a través de prácticas de escritura etnográfica y teórico-experimentales, autoimponiéndose una restricción de palabras en el momento de la escritura para explorar las posibilidades detrás de formas alternativas de escribir y teorizar los afectos. Centrándose en la fusión de poesía, etnografía y teoría presente en *The Hundreds*, este trabajo explora las cualidades formales de los poemas del libro y cómo las fronteras entre la ficción y la crítica se difuminan a través de una serie de tácticas experimentales y creativas que sugieren pedagogías éticas radicales y resisten los valores neoliberales presentes en la academia. Algunas de estas tácticas subvierten convenciones académicas referidas a prácticas enunciativas, de citación y de autoría, sugiriendo formas innovadoras de habitar el lugar del académico y nuevas formas de entender la propia academia. Una de las preguntas centrales que esta investigación intenta responder es cómo la forma es utilizada por Berlant y Stewart en su texto para teorizar los afectos, prestando especial atención al modo en que sus prácticas constituyen lo que se podría denominar «escritura ordinaria», un método creativo para teorizar y describir lo ordinario y las condiciones afectivas del presente.

Palabras clave: Teoría de los afectos, *worldings*, *fictocriticism*, teoría débil, afectos ordinarios

1. INTRODUCTION

By the time this article was written, *The Hundreds* had unexpectedly become one of Lauren Berlant's final published books after their sudden departure in June 2021.¹ Co-authored with long-time friend and colleague Kathleen Stewart, the book constitutes an innovative and collaborative project in which both authors continue thinking about affect, albeit in more experimental fashion than in their previous work.² In *The Hundreds*, they meticulously compose one hundred poems/*ordinaries*/compositions,³ in which ordinary life is explored in one hundred-word units, or multiples of one hundred, through a series of formal and stylistic choices that propose alternative ways of theorizing it. In some

¹ The use of the third person plural «they/them» responds to the author's preferred pronouns.

² Both authors have been studying affect throughout their prolific careers from their respective disciplines. In the case of Stewart, she has written several papers about the use of affect theory in anthropological and ethnographic research and has employed it in her fictional ethnographies of the United States *A Space on the Side of The Road* (1996) and *Ordinary Affects* (2007). Likewise, Berlant theorized affect throughout most of their career, studying its complicated articulations within public and national discourses in their influential books *The Queen of America Goes to Washington City* (1997) and *The Female Complaint* (2008), as well as its political instrumentalization under neoliberalism in their book *Cruel Optimism* (2011). *The Hundreds* is their first collaborative project published by a major publishing house that explicitly and extensively experiments with textual form.

³ While Berlant also referred to the compositions as «theoretical poems» in a conversation with scholar Katarzyna Bojarska (Berlant, 2019b), these terms will be used indistinctly throughout this paper with the intention of keeping true to the nature of Berlant and Stewart's project, especially considering how in the book these terms are also used interchangeably.

respects, *The Hundreds* takes further the project that Stewart began in her book *Ordinary Affects* (2007), in which she theorized affect through a fictional ethnography of the United States. As defined in said book, ordinary affects are «the varied surging capacities to affect and to be affected that give everyday life the quality of a continual motion of relations, scenes, contingencies, and emergences», constituting «public feelings» that simultaneously «begin and end in broad circulation, but they're also the stuff that seemingly intimate lives are made of» (Stewart, 2007: 1–2). In this sense, the affinity between both authors becomes evident considering Berlant's efforts to theorize the affective structures of the present in much of their previous work (2011, 2008, 1997).

Accordingly, *The Hundreds* constitutes an attempt to theorize these ordinary affects through a collaborative and experimental approach that merges the writing voices of Berlant and Stewart and explores the possibilities of generating knowledge through writing constraints and genre-defying textual forms. The motivation behind their project is explicitly laid out in the third poem of the collection, in which they state that «*The Hundreds* is an experiment in keeping up with what's going on» (2019: 5) and, on a latter poem, that «*The Hundreds* is not just “where does the misery come from?” as we sense the felt tip of the world drawing figures, hooks, and asterisks. It's also about what happens when we stop saying ‘affect is in the world’ as though the phrase resolves the writing of impact, spring, and relation» (2019: 124). Thus, the book raises important questions related to their own work as scholars and the ethical implications behind their writing practices, which I find particularly relevant as an aspiring scholar myself. Although notably different in style and form, I find that *The Hundreds* prompts us to rethink the politics behind scholarly work much in the same vein as Fred Moten and Stefano Harney's *The Undercommons* (2013), who also perform an innovative critique of the present through a revalorization of communal work and the multiple potentialities behind everyday practices.

It will be argued then that *The Hundreds* is a collaborative project that suggests innovative ways of conceptualizing affect, through a series of formal tactics that performatively reflect and affectively transmit its main arguments, subverting key concepts at the core of academic production and amounting to a theory of writing about the ordinary, or «ordinary writing», as the authors put it in a passage of their text.

2. THE HUNDREDS THROUGH THE LENS OF FICTOCRITICISM

As mentioned previously, one of the thematic intentions of *The Hundreds* is specifically addressed when both authors state that the book is an «experiment in keeping up with what is going on» (2019: 5). The vastness and ambiguity of «what is going on» is an apt way of englobing the ambitious scope of the project: the convergence of intensities,⁴ affects, objects, and people that permeate different scenes, and what they can tell us about everyday life, affect, and politics. In *The Hundreds*, the knowledge being produced is processual; it emerges through textual practice and performance, as opposed to standard academic conventions, which often apply indistinctly the same textual layout to articulate previously conceived ideas and corroborate pre-established hypotheses. In other words, knowledge emerges in one hundred-word units. All the poems of the book are either one hundred words long, or their length is a multiple of this number, for no apparent reason other than the self-imposition of an arbitrary rule and the curiosity to see what can emerge when writing so constrained. This is explicitly explained in the prelude

⁴ Employed throughout this article in its Deleuzian sense, interpreted and equated by Brian Massumi (1995) to that of affect, to designate the immaterial forces that impact the body and cannot be captured.

of the book, aptly called «Preludic», which anticipates the playful and experimental tone of the poems:

We made individual hundreds, series of hundreds, and very long hundreds but held to the exact. Some separate pieces became joined and reframed, and the theoretical reflections were shaped as hundreds and folded into the analytic, observational, and transferential ways we move. We wrote through the edit.

(2019: X)

As the above passage suggests, *The Hundreds* is not only an experiment in writing but also in editing, which can be interpreted as an exercise in fictocriticism. Though often neglected in contemporary academic writing, fictocriticism emerged in the late eighties as a textual form that was significantly present in Canadian and Australian academic and artistic scenes, and which gained notoriety when it was mentioned by Stephen Muecke—who is prominent in *The Hundreds* as one of the contributors invited to create a personal index of the text—and Noel King on their paper «On Ficto-Criticism» (1991). The term also gained popularity in academic circles a few years later when Muecke published his seminal essay «The Fall: Fictocritical Writing» (2002), in which he defined fictocriticism performatively through its own structure and form, reclaiming it as a response to Derrida’s famous comment about the need to find a new name «for those “critical” inventions which belong to literature while deforming its limits» (qtd. in Muecke, 2002: 108). Such name, Muecke argued, would be fictocriticism. Yet, as Helen Flavell (2009) points out, the term had in fact already been in circulation in the Canadian artistic scene for quite some time prior to Muecke and King’s intervention in 1991. In her investigation on the genealogy of the term, Flavell discusses how the concept began to gain traction in Australian academic circles after the publication of Muecke and King’s «On Ficto-Criticism», where they cite an interview from 1987 with Frederic Jameson in which the latter recognizes a recent trend of writing that intertwines theory and criticism, which King and Muecke refer to as «ficto-criticism». However, Flavell points out that the term was actually already present in the original interview with Jameson that the authors cite in their paper, and was employed by interviewer Andrea Ward, who explicitly asks Jameson about it, signalling that the term was already in circulation in Canada prior to this interview (Flavell, 2009). Her research leads Flavell to track the origin of the term to Jeanne Randolph, a Canadian artist and cultural critic who taught at the Ontario Centre for Arts where Ward attended, which could explain her familiarity with the term and why she employed it in her interview with Jameson. Hence, Flavell argues that the often omission of Randolph’s name in articles about fictocriticism paradoxically work against the feminist origins of the term, illustrating that «whilst ficto-criticism has been represented as a radical practice that challenges the power of academic writing to represent and interpret the world it is not automatically antithetical to the power relations established in traditional academic writing» (2009: 21).⁵

Despite its intricate origins, fictocriticism emerges as a genre-defying textual form that problematizes what it considers to be an arbitrary separation between fiction and criticism, while at the same time examines the political implications and the ethics behind any textual form. As Gerrit Haas explains, «the nucleus of ficto-critical writing practices can be marked as a form of textual resistance—in theory and practice—to common

⁵ Flavell tracks the emergence of fictocritical practices (throughout her work spelled as «ficto-criticism») to Australian feminist groups and writers during the late 70s, who wrote in fictocritical fashion without naming it as such. The subsequent history of the term and popularization by its use by male authors instead of the unnamed women who preceded them leads Flavell to affirm that fictocriticism, while feminist in origin, is not an intrinsically feminist textual practice, though can be valuable for feminist scholars (2004: 168-170).

generic distinctions in combination with an ethical motivation against linguistic-discursive practices of marginalization and domination» (2014: 12, emphasis in the original).⁶ The emergence of fictocriticism then, is not only tied to a questioning of the use and value of generic academic forms when writing about the world but also to an ethical consideration about the place writing takes up and its ideological implications. As Katrina Schlunke and Anne Brewster explain: «fictocriticism reveals the textual performance of other scholarly work and suggests that choices are always being made about how we write and what we write» (2005: 393). Consequently, fictocriticism is defined as a textual practice that emerges both within contemporary academic production and against it, bending generic conventions and shaking its epistemological foundations to the ground, which renders it a politically charged textual mode, not only because of its genre-defying qualities but also due to its marginal place among scholarly production. Thus, the experimentality of the form of *The Hundreds* can be interpreted as one of the many fictocritical tactics that aim to subvert and resignify its academic credentials. The use of «fictocritical tactic» instead of strategy alludes to Michel de Certeau's conceptualization of the «tactic» as a calculated action that may yet lead to unexpected outcomes, as opposed to strategies, which are calculations and manipulations of power relations that have become institutionalized and dominant (de Certeau, 1988: 38). In this light, fictocritical tactics would be the ones employed to undermine the generic restrictions and conventions of literature and criticism, exercising a critique through form while simultaneously using the language they seek to problematize, effectively deterritorializing it.

One of the central fictocritical tactics employed in *The Hundreds* is the self-imposed restriction the authors follow when writing—the one-hundred-word unit structure would be the experimental expression favored by them to explore the potentials of experimenting in fictocritical texts, and can also be interpreted as a playful and parodic reference to the rigidity and restrictiveness of academic production that frequently establishes word limitations in order for texts to be considered for publication. This is a crucial tactic that finds in the formal aspects of the text a fertile ground to generate new knowledge and to re-think the relation between text and form within academic production, which, as Haas notes, often «dictate *one* proper form for all cases» (2014: 33) instead of letting content determine form.

Another fictocritical tactic at play in *The Hundreds* is the paradoxical relation between the mastery displayed by the authors when it comes to the form of the text and the indeterminacy of the theoretical themes they explore with it. As they themselves admit, *The Hundreds* is just as much an exercise in writing as it is in editing, and the necessary edits required to adjust an initial text to the experiment's restrictions certainly denote a masterful command of language. However, it is precisely this contingency which grants *The Hundreds* both its uncertainty and indeterminateness; words fit and concepts emerge, effectively taking off but unsure of where they will land, as the authors put it in the poem «Slide»: «Writing allows for anything to be a concept's matter or a matter's concept. Nothing guarantees it, but everything initiates» (Berlant and Stewart, 2019: 51). This excerpt highlights another operation against standard academic conventions, which

⁶ The use of the hyphen to refer to «fictocriticism» responds to the author's conceptualization of the potential of the term according to the different ways of writing it. He links the term «ficto-criticism» —hyphenated—to the work of Helen Flavell and her conceptualization of the textual form as a «feminine space between in writing» (Haas, 2014: 16; emphasis in the original). Alternatively, Haas favors the use of «ficto/critical strategies» in his work, using a slash instead of a hyphen because it «illustrates both the separation and conjoining of the constituent parts and perspectives of ficto/criticism» (2014: 45). Throughout this article the term will be spelled as «fictocriticism».

generally reject text riddles with this level of uncertainty since they are deemed as not rigorous enough in academic terms, given that they destabilize the notion of the scholar as an expert in their field of study, which is at the core of academic writing. This refusal of mastery becomes evident in the deployment of other fictocritical tactics aimed at problematizing academic textual forms and their foundations, such as the reluctance to be held accountable to standards of rigor even in that which refers to the premise of the experiment itself present in the book or, to put it differently, the poststructuralist gesture of acknowledging the limitations of the technologies and tactics employed in writing. In the prelude of *The Hundreds*, both authors briefly cast doubt on the accuracy of their ordinaries when it comes to the specific wordcount they are abiding to, warning the reader that if they «count more or fewer [words], you're not coming onto an Easter Egg or a secret door leading to a world for the special people or prisoners but just seeing what the counters we used said we had (600)» (2019: X). The inclusion of the number at the end of the fragment indicating its length is also interesting as it exposes, in the playful tone that characterizes much of the ordinaries, its own self-reflexivity and how the choice of words by the authors responds primarily to a numeric criteria, suggesting that they had to include the number «600» as a way to compensate the missing word.

Another fictocritical tactic is the peculiar way references appear throughout the text: at the bottom of each poem but without pointing to a specific page or passage, sometimes not even referencing an author or text but a phrase or an idea. These references are intentionally open and parodically diverse; the authors cite from renowned academic to objects, celebrities and whatever was accompanying them while writing. In a very fictocritical fashion, the citation system employed in *The Hundreds* is in-between modes, as it does not refute the importance of acknowledging the references that appear in the text—a golden rule in academic writing—, while at the same time it employs a method of citation that makes explicit the rhizomatic intertextuality of the poems, bringing together the textual modes of criticism and literature by acknowledging the value of references while also rejecting the restrictions and rigidness of standard academic citational practices. Consequently, the text performatively enacts a new citational approach that it self-reflexively conceptualizes through the use of identifiable markers of conventional citational practices—the use of brackets and the standard practice of including the author's last name and the date of the text—, while at the same time it refuses its restrictiveness by remaining unspecific as to the location within the source (no page numbers are provided), and expands its scope by including objects and situations.

Consequently, the discussed writing and reading practices articulate a critique of academic conventions and their textual tradition, embracing the potential of speculation and refusing hierarchies of knowledge and legitimacy, through a constant undermining of the authors' control over their subject. In this sense, the fictocritical tactics employed throughout *The Hundreds* may argue for the need to re-think and update our textual practices within academia and advocate for a more ethical approach that favors speculation, surprise, and failure, instead of fixating on capitalist qualities such as value, dominancy, impact and mastery. However, it is also worth noting that in its challenge of standard academic conventions *The Hundreds* also illustrates the restrictiveness of academic publishing, where a work with such characteristics would normally not be encouraged nor published if it were not attached to renowned names within academia such as Berlant and Stewart. Hence, some of their contributions in the book when it comes to textual form and experimental writing, while necessary, are not attainable to all scholars, especially those just starting their careers.

3. TRACING AFFECT AND ITS HUNDREDS

As mentioned, *The Hundreds* is a collaborative experiment that theorizes affect through form. Its collaborative quality is manifested in the different positions the narrator takes, alternating between the first-person plural and third-person voice, depending on the poem, producing a decentered narrator that occasionally blurs the distinctions between the fictional narrator and the academic author. Considering the critique of academia that *The Hundreds* enacts, these narrational shifts can be interpreted as fictocritical tactics that contribute to destabilizing the authorial legitimacy that characterizes conventional academic texts. This is especially relevant considering the text's focus on the ordinary and the everyday, and the voyeuristic nature of the experiment; by introducing different narrative figures, the text largely avoids a totalizing narration from the point of view of two academics, favoring instead the emergence of different voices. On the other hand, this operation can also be interpreted as a gesture towards a dehumanist practice that unthinks mastery and fosters a «vulnerable readership», in the sense that Julietta Singh confers to the concept when she defines it as an «open, continuous practice that resists foreclosures by remaining unremittingly susceptible to new world configurations that reading texts—literary, artistic, philosophical, and political—can begin to produce» (2018: 22).⁷ Indeed, *The Hundreds* aligns with Singh's dehumanist politics against mastery as it is concerned with recuperating the value of the ordinary and the everyday through a displaced and decentered subjectivity that implies that the authors are just two participants in the project but not its sole legitimate voice. Furthermore, the decentered subjectivities present in *The Hundreds* ascribes the text within a poststructuralist tradition which, as Simon Robb explains, is also linked to fictocriticism, as it is a textual form that «is largely drawing upon postmodern models of subjectivity, which maintain that the contemporary subject is a temporal configuration of textual fragments. Hence “writing” the postmodern text is a form of self-composition, and the text [...] is read as an artefact of subjectivity which reads (and writes) subjectivity» (1996: 97).⁸

The nature of the project inevitably poses questions about the role of description in the experiment. Observation and description are the first steps in the writing process the authors follow; they are not tools to validate knowledge but to kick it off, to set speculation in motion. As the authors themselves put it: «we write to what's becoming palpable in sidelong looks or a consistency of rhythm or tone. Not to drag things back to the land of the little judges but to push the slow-mo button, to wait for what's starting up, to listen up for what's wearing out» (2019: 4). In some aspects, this exercise by Berlant and Stewart is reminiscent of Donna J. Haraway's concept of «speculative fabulation», or its abbreviation SF, which designates «a mode of attention, a theory of history and a practice of worlding» (2016: 230).⁹ Purposedly indeterminate and loosely defined,

⁷ With this concept, Singh (2018: 119) draws on the works of Judith Butler on vulnerability to point towards a politics of what she calls «dehumanism», a critical operation that seeks to subvert and conscientize about the colonial origins and violence behind any display of mastery, even in academic writing, through a vulnerable readership that «resist[s] disciplinary enclosure, refusing to restrict in advance how and where one might wander through textual engagement» (22).

⁸ This poststructuralist influence is also present in *The Hundreds* in the way the text produces its reader; the collaborative approach of the project is also linked to the reading practices it fosters in its readership, by explicitly asking the reader to actively interpret the potential knowledge that the poems may generate. See poem «On Editing» for an example of this (Berlant and Stewart, 2019: 85).

⁹ While Haraway explicitly discusses the notion behind «speculative fabulations» in her book *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, she favors the abbreviation «SF», which encompasses not

Haraway's concept refers to emerging *worldings* rooted in storytelling practices and everyday life that are the product of close observations intertwined with fictions and fables, which allow her to connect seemingly unrelated elements and speculate on different ways of inhabiting the world. In this regard she illustrates them with the picture of the string figures, that are «about giving and receiving patterns, dropping threads and failing but sometimes finding something that works, something consequential and maybe even beautiful, that wasn't there before» (2016: 10). Indeed, Berlant and Stewart's experiment seems to bind Haraway's SF writing to Eve Sedgwick's method of «amplifying attention», which Berlant explains in their preface to *Reading Sedgwick*: «Sedgwick herself exemplified how all situational writing from specific historical moments [...] insisted on a slowed-down and amplifying attention» (2019a: 1).¹⁰

Consequently, this method allows the authors to link a series of seemingly unrelated elements which, once they are mapped into a composition, carry within it the potential for the emergence of new meaning. Through the semantic and compositional operation at stake in *The Hundreds*, where a variety of elements «throw themselves together» and produce a conceptual «something», Berlant and Stewart's fictocritical exercise experiments with the limits of their chosen method: if meaning and affect emerge from the description and mapping of different elements onto new compositions, what happens when form itself forces you to ditch a word or a sentence, to link new elements as a result of heavy editing and shortening or, in contrast, amplification? The fictocritical qualities of the ordinaries come to view again and put knowledge at the center, which emerges through writing and not just observation «Ordinaries appear through encounters with the world, but encounters are not events of knowing, units of anything, revelations of realness, or facts» (Berlant and Stewart, 2019: 5). Thus, for both authors affect and knowledge interwind and emerge through form, and a composition does not just refer to their written poems but also to the composition of elements that initiate their writing. Indeed, the authors employ this word throughout many of the ordinaries that comprise the collection and use it to refer to both the act of writing and that of observing and describing, effectively linking in semantic terms the material and the immaterial, the fictional and the non-fictional, the speculative and the situated, through the use of shared words.

Therefore, compositions link the world to its representation, account for the disparaging elements, intensities, and bodies that converge daily in ordinary scenes of unpredictable consequences, but also for the operation by which they are registered and mapped through writing. Yet, compositions are not simple noetic operations but actual material assemblages of affect that manifest as texturized feeling, as Sedgwick argues in *Touching Feeling*, when she states that «if texture and affect, touching and feeling seem to belong together then, it is not because they share a particular delicacy of scale [...] What they have in common is that at whatever scale they are attended to, both are irreducibly phenomenological» (2003: 21, emphasis in the original). In this sense, texture matters when mapping and tracing affect as it is the point of contact between the body and the affect, between intensities and objects, the material and the immaterial, the personal and the collective. As Chris Nealon explains in *Reading Sedgwick*: «the significance of texture lies in how it mixes sensations, or media, or genres, and this

only speculative fabulations but also «science fiction, speculative feminism, science fantasy (...) science fact, and also, string figures» (2016: 10).

¹⁰ With this concept, Berlant points to the description Sedgwick makes, in a chapter of *Touching Feeling*, of a political protest she was taking part in, where she started to become aware of the many intensities and affects that were converging into that scene, which exceeded her subjectivity and created an assemblage of affect sustained collectively by the people who were attending but also by the place where it was being held, the weather, the time of the day and other elements, covering the protest with «vast unbridgeable gaps of meaning» (Sedgwick, 2003: 30).

mixedness produces a modulation, or “middle range”, of experience and subjectivity» (2019: 167). This tactile quality of affect, that which makes it present and felt even when it cannot be captured nor comprehended is what many of the poems in *The Hundreds* convey: their fictocritical indeterminacy and openness sets off a series of affective and noetic responses in the reader that cannot be pinned down in totalizing terms. In this sense, affect emerges through the text in the same way it inspires it, and the experiment the authors perform favors a multiplicity of meanings and interpretations. However, while the self-imposed word restriction fosters creativity and takes the text to new directions, sometimes results in compositions that are excessively cryptic due to this contingency which could have benefited from greater flexibility when writing.

Much in the same way as the one hundred-word poems from the book, the concept of «the ordinary» emerges in *The Hundreds* as a composite itself, from disparaging and seemingly unrelated elements. This generativity identified by Berlant and Stewart relates to the concept of *worlding*, introduced in one of the poems: «A worlding is an imperial promise of a form barely roughed out and still charged with its own retractability. Hedging grandiose gestures at truth with the kinds of legibilities that lives in contact yield, it self-maps a potentiality out of an ecology of energetic precisions» (2019: 22). The passage enigmatically introduces the concept of «worlding» to describe the generative capacity of things and how ordinariness takes shape when objects, intensities, and bodies collide, and the title of the poem — «Weight of the World» — suggests that these generative moments in which a certain «thing» acquires a «rough» and incipient shape are what mark our affective relationship with it. But while the concept is never further explained in *The Hundreds*, Stewart expands its scope in another of her articles: «A thing throws a worlding together out of objects and attunements, practices and incipient tendencies. The ricocheting between subjects and objects settles for a minute on matter already configured. An attunement to a thing not quite named, and yet singular and precise, produces an opening» (2014: 126). A worlding, then, can be interpreted as a phenomenological process in which human and non-human forces, objects and bodies come into contact and generate forms that become legible and can be felt by the subject, constituting a particular «world» that mediates affectively between the person and that which makes up their ordinary life. This concept then not only points to the tactility and texture of affect that is manifested in everyday life but also to its generativity; if affect signals the capacity to affect and be affected, then *worldings* signal how this process is mediated by emergent forms and figures that assemble, re-arrange, and ultimately impact a person and their experience. Hence, the ordinary is constantly being worked and shaped by these intensities, these «ordinary affects», as Stewart calls them, that «work not through “meanings” per se, but rather in the way that they pick up density and texture as they move through bodies, dreams, dramas, and social worldings of all kinds. Their significance lies in the intensities they build and in what thoughts and feelings they make possible» (2007: 3).

In this sense, the restrictive but experimental form of *The Hundreds* can be interpreted as the representational and textual correspondent of the worlding processes that the authors identify in everyday life: just as different intensities converge and start to form something, the writing performance by the authors also generates new meaning by constructing and deconstructing sentences and putting words together in order to meet the one-hundred-word criterion.

4. TOWARDS AN ORDINARY WRITING

The conception of affect articulated by the authors and of the ordinary as a composite of varied meaning and impact is not only self-reflexively explored in *The Hundreds* but also transmitted through each poem's account of an ordinary moment or affect, hence building an affective archive of the ordinary. Notably, the authors only specifically address the concept of the ordinary in two passages, where they proclaim that «[t]he new ordinary is a collective search engine, not a grammar» (Berlant and Stewart, 2019: 17) and that «[t]he revolutionary ordinary is contact and action inducing the speculative present» (2019: 18). Both passages exemplify the relevance of the ordinary as articulated throughout *The Hundreds*; the quality of a «collective search engine» they imprint on it signals its key role when studying contemporary affectivity and modes of living; and the refusal by the authors to reduce it to a «grammar» suggest a vision of the ordinary as a complex site of intensities that cannot be easily institutionalized nor have fixed, reductive meanings. Instead, «the ordinary» is the «contact sheet» where the potentialities of the present, as well as its effects, are negotiated; it is the place where people speculate about their present conditions of existence, whether consciously or not, and where the scholar must engage in order to reflect on a fast-developing, precarious and complex present that is constantly changing and re-configuring itself.

Berlant and Stewart's reconfiguration of the ordinary as a key notion for intellectual work is in line with Fred Moten and Stefano Harney's broad conception of the word «study» and the role of the scholar. In their stark critique of university and contemporary life *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (2013), the authors frame intellectual work as a kind of sociality that is both communal and ordinary, present in everyday practices and not the exclusive work of academics or intellectuals: «we are committed to the idea that study is what you do with other people. It's talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice» (2013: 117). Consequently, for these authors the notion of the ordinary is not simply something to think about but the very basis of intellectual work; they do not simply interpret everyday practices but recuperate their underlying intellectuality, refusing to separate theory from practice and academic work from ordinary life.¹¹

On the other hand, the revalorization of the ordinary in *The Hundreds* is in line with Berlant's idea about the shortcomings of thinking about the present through the logic of «the event» (Berlant, 2010: 229); that is, to avoid forcibly linking it to irruptions and emergencies in contemporary societies which mark a «before and after» in economic, cultural, political, and epistemological ways. As Berlant explains in *Cruel Optimism*: «the present moment increasingly imposes itself on consciousness as a moment in extended crisis, with one happening piling on another» (2011: 7). This permanent presence of crisis is what Berlant calls *crisis ordinariness*, which produces the affective state of *impasse* they identify in ordinary life. Hence, the ordinary allows us to affectively track these generalized feelings of crisis and *impasse*, which produce «a rhythm that people can enter into while they're dithering, tottering, bargaining, testing, or otherwise being worn out by the promises that they have attached to in this world» (2011: 26). Attending to these ordinary affects, then, requires a method that allows the scholar to «push the slow-mo button» (Berlant and Stewart, 2010: 4) in order to concentrate on the emergent worlds

¹¹ The affinity between Moten's project and *The Hundreds* is further reinforced by his presence in the book as one of the six collaborators invited to create their own index of it, included in its last pages. The other authors invited are Susan Lepselter, Andrew Causey and C. Thresher, Stephen Muecke and the reader themselves.

constantly being produced and negotiated in everyday life, what Stewart calls «the cultural poesis of everyday». This poesis is defined as «the creativity or generativity of things culturally» (Denzin et al, 2005: 1015), produced when: «an emergent assemblage made up of a wild mix of things [...] has become actively generative, producing wide-ranging impacts, effects, and forms of knowledge with a life of their own» (2005: 1016).

Consequently, the formal and stylistic choices at play in *The Hundreds* point towards new ways to study the ordinary that could speculatively be called «ordinary writing». In typical fictocritical fashion, the concept of ordinary writing is never explicitly detailed in *The Hundreds*, but instead seems to be manifested performatively via its form, though it is referenced in «The Things We Think With», a poem that articulates the fictocritical quality of their writing:

the performance called format takes another route here, windup parentheses holding the things we think with: encounters, a word, a world, a wrinkle in the neighborhood of what happened, and reading we wouldn't shake if we could. Even if some cites look like direct sources, all things are indirect sources, in truth. Our ekphrasis is brash, approximate, edited, and feeling its way around. It's *ordinary writing*.

(Berlant and Stewart, 2019: 20; emphasis added)

The above passage hints at what ordinary writing could be, especially when it comes to its relationship with academic writing. On the one hand, «the performance called format» —those generic conventions the scholar adheres to— seems to refer to the experimentality of *The Hundreds*, drawing attention to the speculative and creative approach favored by the authors. On the other hand, the poem hints at what this writing should be like in political and theoretical terms: the attention to and recuperation of «words, worlds, a wrinkle in the neighborhood of what happened», along with the acknowledgement that their «ekphrasis is brash, approximate, edited and feeling it's way around», both point to a conception of academic writing and criticism in line with Eve Sedgwick's concept of «weak theory». By this concept, Sedgwick understood a theoretical approach that did not follow a «hermeneutics of suspicion» and instead favored reparative practices, becoming that which «comes unstuck from its own line of thought to follow the objects it encounters or becomes undone by its attention to things that don't just add up but take on a life of their own as problems for thought» (Stewart, 2008: 72). While the concept of «hermeneutics of suspicion» was coined by Paul Ricoeur to designate the political operation behind the writing of authors such as Marx, Freud and Nietzsche, that attempted to «unmask» deeper and less evident truths through an interpretative framework that privileged distrust and skepticism, Sedgwick criticizes how these hermeneutics have pervasively conquered much of academic thinking and writing. In Sedgwick's view, the reliance of the scholar in these hermeneutics has effectively rendered them paranoid and actively deny them alternative modes of knowing within academia: «[paranoia] refuses to be only either a way of knowing or a thing known, but is characterized by an insistent tropism toward occupying both positions» (Sedgwick, 1997: 10). Through the refusal of mimicry and of the reproduction of suspicion as scholarly mode of interpretation, a weak theory emerges that embraces the incompleteness and unexpectedness of the world by studying it without presuming to understand nor explain it in categorical, totalizing ways, through a «minoritarian» textual form that refuses mastery and accounts for error, contingency, and surprise.

Consequently, ordinary writing would designate the type of writing that attends to ordinary affects and the *poiesis* of the everyday, registering intensities, impacts, and points of contact between bodies, things, and worlds, from a theoretical perspective that refuses mastery over its subject and privileges surprise and affect as a way of explaining

and transmitting the complexity of everyday life and its dense and texturized affective charge. It also hints a type of writing that responds to the moment of impasse and precarity that permeates every aspect of contemporary living, and to the inadequacy of current, outdated genres to render it legible and comprehensible.¹²

5. CONCLUSIONS

In her exploration of depression and affect published in 2012, Ann Cvetkovich concurs that «[t]he ordinary requires new genres of ethnography or storytelling» (2012: 157). This article has tried to reflect on *The Hundreds* as an ambitious project that integrates both, introducing certain ethnographic qualities —the observations that kick off the author’s speculations and creative writing— while at the same time using storytelling and narrative devices to transmit the affective charge and the ordinary affects that they perceive.

Through the many fictocritical tactics present in the book, the concept of «ordinary writing» emerges as a methodological response to our times of *crisis ordinariness*, as conceptualized by Berlant in their previous work. In this sense, *The Hundreds*’ rhizomatic structure hints at the rhizomatic nature of our times and its academic form points to the need of developing new radical pedagogies that allow us to historicize the affective conditions of the present avoiding the reproduction of hierarchies of oppression and dominancy through our writing.

In this sense, Berlant and Stewart’s proposal advocates for new ways of theorizing affect while rejecting the forced institutionalization and any genre-binding definition of their method because, as Berlant explains in a previous article: «the affective event is an effect in a process, not a thing delivered in its genre as such» (Berlant, 2010: 229). Consequently, attending to these affective attunements demands the articulation of a weak theory that provides insights and kicks off trajectories without presuming to know their end destination. As Stewart explains on a previous text, «the point of theory now is not to judge the value of analytic objects or to somehow get their representation ‘right’ but to wonder where they might go and what potential modes of knowing, relating, and attending to things are already somehow present in them as a potential or resonance» (Stewart, 2008: 73). This political stance is also present in *The Hundreds* and manifests itself through its fictocritical and hybrid form, which is not concerned with representing anything in totalizing terms but in transmitting and registering the affectivity of ordinary life.

Hence, *The Hundreds* critically employs a hybrid form that offers innovative textual tactics to study ordinary life that distance themselves from Cartesian modes of knowledge and instead privilege affect and its manifestation. Because they work both within and against academic production, the textual form present in the book can be interpreted as an expression of «minor literature» within academia, in the original sense Deleuze and Guattari gave to the term, because of its deterritorialization of the languages of theory and fiction through its fictocritical tactics.¹³ However, while the form of the poems grants them their novelty and theoretical relevance, it paradoxically also counteracts against some of the presumed intentions of the authors; the contingency resulting of the word restriction sometimes results in poems that are excessively cryptic, and the ethnographic activity that kicks them off, while transcended through the act of writing

¹² For Berlant «a genre is an aesthetic structure of affective expectation, an institution or formation that absorbs all kinds of small variations or modifications while promising that the persons transacting with it will experience the pleasure of encountering what they expected» (Berlant, 2008: 4).

¹³ See Flavell (2004) for a better understanding of fictocriticism as minor literature.

and editing, becomes manifest in somewhat problematic ways in certain ordinaries, especially those in which the authors describe people who are in much more precarious positions than themselves.

Nevertheless, *The Hundreds* is a riveting project that defies academic conventions and offers alternative and innovative modes of theorizing affect. Its experimental setup fosters an alignment between content and form that affectively transmits the state of *impasse* of the world and how it is daily negotiated, emphasizing through form the contingency and unexpectedness that shapes everyday life. Moreover, the authors' choice of restricting the poems to a hundred words (or its multiples) can be read as a veiled critique to the neurosis that is also a part of the affective experience of living in neoliberal societies, and of producing knowledge and «impact» in an increasingly neoliberal academia. Their fictocritical exercise, then, provides these and many more insights to understanding how capitalism feels, refusing to provide totalizing answers, and opening instead new trajectories to understand the ordinary and how to approach it theoretically. Their ordinary writing reminds us that as a place where public feelings begin and end, emerge and disappear, the ordinary is a productive site for understanding the affective quality of the present and its complex articulation, which *The Hundreds* tackles throughout a series of formally strange and unconventional decisions for these strange, unconventional times.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Berlant, Lauren and Kathleen Stewart. 2019. *The Hundreds*. Durham & London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 1997. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham & London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2008. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham & London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2010. «Thinking about Feeling Historical». In *Political Emotions: New Agendas in Communication*, ed. Janet Staiger et al. New York & London: Routledge, 229–245.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham & London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2019a. «Reading Sedgwick, Then and Now» In *Reading Sedgwick*, ed. Lauren Berlant. Durham & London: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2019b. «*The Hundreds*, observation, encounter, atmosphere, and world-making». *Journal of Visual Culture*, 18 (3): 289–304.
- Brewster, Ann and Schlunke, Katrina. 2005. «We Four: Fictocriticism Again». *Journal of Media & Cultural Studies*, 19 (3): 393–395. DOI: 10.1080/10304310500176818
- Certeau, Michel de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Cvetkovich, Ann. 2012. *Depression: A Public Feeling*. Durham & London: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1983. «What is a Minor Literature». *Mississippi Review*, 11 (3): 13–33.
- Flavell, Helen. 2004. *Writing-Between: Australian and Canadian Ficto-Criticism* [Doctoral thesis, Murdoch University]. Murdoch University Research Repository, <https://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/53/>
- Flavell, Helen. 2009. «Who Killed Jeanne Randolph? King, Muecke or “ficto-criticism”». In *Outskirts: Feminism Along the Edge*, 20. Available online:

- <https://www.outskirts.arts.uwa.edu.au/volumes/volume-20/flavell>. Accessed on April 10th, 2022.
- Haas, Gerrit. 2014. *Ficto/critical strategies: Subverting textual practices of meaning, other, and self-formation*. [Doctoral thesis, Freie Universität Berlin & The University of Western Australia]. University of Western Australia Research Repository, https://api.research-repository.uwa.edu.au/ws/portalfiles/portal/9835008/Haas_Gerrit_2014.pdf
- Haraway, Donna J. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Harney, Stefano and Fred Moten. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. New York: Minor Compositions.
- Massumi, Brian. 1995. «The Autonomy of Affect». *Cultural Critique*, 31: 83–109. DOI: <https://doi.org/10.2307/1354446>
- Muecke, Stephen. 2002. «The Fall: Fictocritical Writing». *Parallax*, 8 (4): 108–112. DOI: 10.1080/1353464022000028000
- Nealon, Chris. 2019. «Sedgwick Inexhaustible». In *Reading Sedgwick*, ed. Lauren Berlant. Durham & London: Duke University Press.
- Robb, Simon. 1996. «Academic Divination is not a Mysticism: Fictocriticism, Pedagogy and Hypertext» in *Crossing Lines: formations of Australian Culture*, ed. Association for the Study of Australian Literature.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1997. «Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You». In *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, ed. Eve Kosofsky Sedgwick. Durham: Duke University Press, 1–37.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. London & Durham: Duke University Press.
- Singh, Julietta. 2018. *Unthinking Mastery. Dehumanism and Decolonial Entanglement*. Durham & London: Duke University Press.
- Stewart, Kathleen. 1996. *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stewart, Kathleen. 2005. «Cultural Poesis: The Generativity of Emergent Things». In *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, ed. Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks: Sage Publications, 1015–1030.
- Stewart, Kathleen. 2007. *Ordinary Affects*. Durham & London: Duke University Press.
- Stewart, Kathleen. 2008. «Weak Theory in an Unfinished World» In *Journal of Folklore Research*, 45, 1: 71–82. <http://doi.org/10.2979/JFR.2008.45.1.71>
- Stewart, Kathleen. 2014. «Tactile Compositions» In *Objects and Materials: a Routledge Companion*, ed. Penny Harvey et al. London & New York: Routledge, 119–127.

The Suffering Body in Pepe Sales's Poetry¹

El cuerpo que sufre en la poesía de Pepe Sales

ANTONI MAESTRE BROTONS
UNIVERSITAT D'ALACANT
<https://orcid.org/0000-0002-1469-2947>

Article rebut el / *Article received*: 2022-01-10
Article acceptat el / *Article accepted*: 2022-06-15

ABSTRACT: The poems of Pepe Sales (Barcelona, 1954-1994) are marked by his experience as a homosexual, drug addict and AIDS sufferer. He was a key member of the Barcelona counterculture, along with Pau Riba, Pau Malvido and Genís Cano, and has gone down in history as one of the *poètes maudits* of contemporary Catalan literature. The aim of this article is to analyse the representation of pain and distress in his poems and songs, with some additional references to his paintings. To this end, I draw on the critical work of Susan Sontag, Sara Ahmed, David Le Breton and Joanna Bourke, who conceive pain in general, not as a private and personal experience, but as a cultural and historical event that creates identity and community bonds. The main strategies used by Sales to convey his pain are the scream, animalisation, weapons and wounds, as well as, especially, the scar or the religious stigma. The basic finding is that the poet's pain is not simply a testimony to the suffering of a lost generation of junkies and misfits that the official account of the transition from Francoism to democracy has stigmatised. On the contrary, it reminds us of an unfair medical, political and financial system that inflicted great suffering on them.

Key words: pain, AIDS, homosexuality, drug, poetry, counterculture.

RESUMEN: La poesía de Pepe Sales (Barcelona, 1954-1994) está marcada por su experiencia como homosexual, drogadicto y enfermo de sida. Miembro destacado de la generación de la contracultura, como también lo fueron Pau

¹ This research has been carried out with support from the project «Contemporary Catalan poetry from the point of view of Affect Studies» (PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.

Riba, Pau Malvido o Genís Cano, ha pasado a la historia como uno de los «poetas malditos» de la literatura catalana contemporánea. El objetivo de este artículo es analizar la representación del dolor y del sufrimiento en sus poemas y canciones, con alguna referencia también a sus pinturas. Para ello, a partir de la obra crítica de Susan Sontag, Sara Ahmed, David Le Breton y Joanna Bourke, se adopta una concepción del dolor, no como una experiencia privada y personal, sino como un fenómeno cultural e histórico que crea identidad y lazos comunitarios. Las principales estrategias empleadas por Sales para expresar el dolor son el grito, la animalización, el arma y la herida y, especialmente, la cicatriz o el estigma religioso. La conclusión básica es que el dolor del poeta no solo da testimonio del sufrimiento de una generación perdida de drogadictos e inadaptados (que la historia oficial de la transición ha estigmatizado), sino que nos recuerda constantemente las injusticias de un sistema médico, político y económico que les causaron un enorme sufrimiento a lo largo de su vida.

Palabras clave: dolor, sida, homosexualidad, droga, poesía, contracultura.

1. THE «WASTED» VERSES OF PEPE SALES

Josep Sales Coderch, aka Pepe Sales (Barcelona, 1954-Vallclara, 1994), was a Catalan poet, singer and painter. Critics have associated him with the underground culture of the 1970s, as demonstrated by the inclusion of some of his poems in the anthology *Poesia, contracultura, Barcelona*, edited by David Castillo and Marc Valls (2016). Sales appears in this book along with a long list of names such as Jordi Carbó, Pau Maragall, Jaume Quadreny,² Zene Speer, Albert Subirats, Pere Marcilla, Mònica Maragall and Genís Cano, to name just a few. In 1984, together with Víctor Obiols, he founded the Bocanegra group in Santa Eugènia (Mallorca). Two years later, they recorded the album *Bocanegra U*, which was re-released in 2005, the same year as the collective album in honour of the author titled *Bloc de lírica dura. Homenatge a Pepe Sales*. Between 1989 and 1991 he was an artistic director of the television programme *Glasnost*, broadcast on the Catalan channel of Televisión Española. Pepe Sales became addicted to heroin at the age of seventeen and, in the summer of 1973, he was incarcerated in Barcelona's Model prison for drug possession. In the following years, he underwent several rehabilitation treatments that proved to be unsuccessful.³ Eventually, his family distanced themselves from him because of his addiction.⁴ In 1988, he left Barcelona to try to escape from drugs and spent some time in Vallclara (Conca de Barberà region), the village where his family used to spend the summer. He was diagnosed with AIDS in the early 1990s and was hospitalised several times before he died in June 1994 in Vallclara.

² Also spelled Quadreny.

³ Germán Labrador describes psychiatry as another repressive body in the Francoist state (2009: 88) and underlines the failure of the rehabilitation treatments applied in private and public clinics (2009: 118).

⁴ It seems that Sales rejected various plans aimed at rehabilitation or simply at his social reintegration; according to Labrador (2009: 130), many drug addicts decided to isolate themselves for various reasons: their «inability to redefine their life projects», their opposition to the new political system, or simply due to their strong addiction.

Pepe Sales and other generational peers make up what I have called elsewhere (Maestre, 2015) «the detritus of the Transition». By that description, I mean those marginalised young people (some of them were pro-independence or extreme left-wing militants) who were excluded from the so-called post-Franco «consensus culture» because they advocated for a radical cultural and political transformation. Faced with the consolidation of a model based on continuity or, at most, the reform of the previous Franco regime, these young people fell victim to disenchantment, a phenomenon that has become a true cultural cliché in recent history, as Teresa Vilarós (1998) and many other critics have analysed. David Castillo has portrayed this archetype of the disenchanted young man in several novels, including *El cel de l'infern* (1999) and *No miris enrere* (2002). In fact, Castillo has worked hard to recover the memory of this lost generation that succumbed to drugs during the eighties and nineties and that is associated with the underground culture of the time. According to Aleix Salvans (2018), Sales is «el poeta dels penjats» (the poet of the druggies). Moreover, along with Pau Maragall (aka Pau Malvido) and others, he was part of these «nosotros los malditos», an expression that this writer, also a heroin addict, popularised in a series of articles published in *Star* (the underground magazine of the seventies) that have been considered a kind of chronicle and portrait of the Catalan counterculture⁵. Susan Sontag, in her *Illness as Metaphor*, argues that the negligence by states in managing the AIDS pandemic in the 1980s and 1990s was not actually due to homophobia, but to the rejection by the reactionary ideological sectors of anything related to the cultural revolution of the 1960s. Their fear of AIDS was, in short, a fear of subversion; therefore, condemnation of AIDS implies a repudiation of the entire counterculture generation (Sontag, 1989: 63). Franco Berardi (2017: 33) takes a similar view, stating that the AIDS pandemic dissolved two decades of «social solidarity» and «free eroticism». In his turn, Martínez (2021: 12) claims that many social bonds and freedoms that had arisen in the seventies were wiped out by the expansion of AIDS.

Despite the attempts to rescue the output of Catalan counterculture, Pepe Sales's oeuvre is «waste» in the sense that it has remained completely outside the canon, that is, the post-Francoist Catalan cultural project designed by the conservative Catalanist party *Convergència i Unió*. The poet himself notes in one of his poems the rootlessness he suffers as a heroin addict and homosexual: «Hola pàtria eixos turons / i els seus homes buixarrons / ja en tinc plens tots dos collons / vull marxar de Catalunya [...] Jo no tinc més pàtria que els meus peus» (Hi homeland those hills / and its queer men / I'm sick of them / I want to quit Catalonia / My homeland are my feet). As well as dealing with themes related to sex, prostitution, drugs and the urban underworld, he employs poetic language that is full of prison slang (words of *Caló* or Gypsy origin), Spanish loanwords, and dysphemisms. Likewise, Sales's poems are not an example of intellectual, highbrow, academic poetry, but they capture the crudest and most sordid aspects of everyday life, in the vein of Vicent A. Estellés, one of Sales's favourite writers along with other literary references he gives in his diaries, such as gay writers Marcel Proust and William Burroughs, and artists like Lou Reed. Moreover, we discover some ironic references to canonical works in the poems that account for Sales's marginality within the Catalan cultural system: the title «Hola pàtria» is a veiled allusion to Joan Maragall's «Oda a la pàtria» («Ode to the Homeland»); «Nosaltres no som d'eixet món»⁶ («We Are Not From that World») refers to Raimon's famous song

⁵ The articles were gathered and published by Anagrama in 2004.

⁶ «Eixet» is a misspelling of «eixe», the Valencian demonstrative meaning «that».

«Diguem no» («Let's Say No»), while «La fera salvatge» quotes Ovidi Montllor's «La fera ferotge» («The Ferocious Beast»).

While it is true that Sales is outside the canon because of the topics he addressed (drugs, gay sex, religious eroticism) and his disengagement from mainstream culture, the emergence of queer activism and scholarship in Catalonia has paid attention to figures like him. At the same time, since 2000 there has been an increasing academic interest in the Catalan underground and there have been also initiatives to promote specifically Sales's work and life. In this sense, he is the subject of two documentaries: *Pepe Sales Pobres pobres que els donguin pel cul* (2007), directed by Lulú Martorell and Albert Pla, and *Morir de dia* (2012), by Laia Manresa and Sergi Dies, which narrates the heroin addiction of several of Sales's generational peers, such as the aforementioned Pau Malvido, the photographer Mercè Pastor, and Juanjo Voltas. On the other hand, in 2005, Albert Pla published *Cançons d'amor i droga*, which included Sales's thirty posthumous compositions. In Spain Pla toured countrywide with a show created by the playwright Àlex Rigola, with the collaboration of Quimi Portet, Judit Farrés, and Lulú Martorell. Moreover, since 2010, the *Festival d'Art Independent Pepe Sales* has been organised in Girona to pay homage to the author, offering a programme of literature, music, dance, magic, and other artistic activities, whose yearly celebrations are dedicated to different artists.

The work of Pepe Sales has been featured in two books to date. In 2009, LaBreu Edicions published *Sense re, sense remei*, edited by Martí Sales (the writer's nephew) and Lulú Martorell. This volume includes diaries, some letters, a sample of paintings, and poems/songs. In 2018, the Konvent in Cal Rosal (Berguedà region) dedicated an exhibition entitled *La passió segons Pepe Sales* to commemorate the twenty-fifth anniversary of his death. A year later, LaBreu Edicions re-issued the same book, but replacing the previous title by that of the exhibition. In 2018 as well, the Indian Runners label also released an album with all his songs entitled *Amor etern alt grup de risc*, which includes the musical versions of the 2009 LaBreu edition.

In his compositions, Pepe Sales expresses his marginalisation, either with irony or with regret. The social representation of AIDS in the 1980s and 1990s constructed an archetype of the infected individual that was associated with a certain marginal, criminal, depraved, and degenerate lifestyle that was equated with homosexuality, drug addiction, poverty, African origin or immigration (Llamas, 1995: 179).⁷ His Catholic parents disapproved his homosexuality; in «Si dius que no m'estimes», Sales confesses his sexual orientation to his mother, who censures it; for this reason, he tells her: «Si no m'ames / no em truquis més» (If you don't love me, don't call me anymore). When discussing homosexuality and family, AIDS activist and thinker Simon Watney foregrounds the notion of failure, arguing that «gay children are particularly vulnerable to their parents' fantasies about who they are, fantasies that invariably fail us. The gay child can hardly be expected to understand this, though feels the sense of failure» (Watney, 2000: 30). Failure is central to queer theory; actually, much queer work has been done to depathologize negative feelings such as failure, depression, melancholia, and shame. Halberstam (2011: 4) holds that, as regards women and queer people, failure means not living up to patriarchal expectations, although in general it is the result of not meeting dominant social standards. Pepe Sales may have failed to be what their Catholic parents expected him to be as a bourgeois man: to embody a middle-class productive, respectable, religious, straight masculinity.

⁷ Labrador (2009: 125) speaks of the «dehumanisation of the heroin addict, constructed as a «threatening otherness».

Sales also portrays himself as a wandering, solitary nomad who lives a purposeless life and feels excluded: «No som d'eixet món» (We don't belong to that world), he states in another poem («Eixet món»). Or as an annoying waste: «Sóc la cabra artista, / la nosa als veïns» (I am the goat artist, the nuisance for the neighbours) («Pellaire»). In fact, the word *junkie* (adapted to Catalan as «ionqui») derives from *junk*, which means *rubbish*. His addicted body is unclean: «Què hi fa un home sol a la Parada / sinó esperar amb temps la seva mort / D'un vell cos brut / a un ninxol [*sic*] dur» (What does a man do alone at the bus stop / but to wait for his death ahead of time / of an old dirty body to a hard niche). As a drug addict, he is exposed to vulnerability and precariousness, disgrace, illness, and a marginalised life: «Sóc feble i sóc himne dels penjats» (I am weak and I am the hymn of the druggies), he states in his poem «3 acords contra la sida». If, in the first poems and songs he wrote, Sales basically alludes to the withdrawal symptoms and the pain he feels as a result of his heroin addiction, in this poem composed towards the end of the 1980s, AIDS bursts in directly with all possible rawness: the poetic self is «fet pols» (shattered), «malalt d'estar tancat» (sick of being locked up), he is «dèbil» (weak), he considers himself to be a «penjat» (druggie), he is «psiquiatritzat» (psychiatrized), due to the different treatments he undergoes, and he «porto un cego que ho veig clar» (I'm so stoned).⁸ Furthermore, the verses highlight the link between marginalisation and pain, vulnerability, illness, and medicalisation. The aim of this article is, therefore, to examine the pain in the author's poems/songs as a counter-narrative to the hegemonic discourse on the transition to democracy as a model of political change predicated on modernisation. It is not a thorough reading of Sales's poetry nor an introduction, but it specifically focuses on suffering. After a brief discussion of the literary representation of illness and pain, I analyse directly how the poet expresses this experience in his work, with some additional references to his paintings.

2. HEROIN AND AIDS IN CATALAN LITERATURE

While diseases have gained «visibility» and «social prominence» in recent years, according to Jordi Larios and Montserrat Lunati (2012), in contrast, HIV/AIDS in particular is scarcely represented in Catalan literature or cinema.⁹ Despite this, there are some exceptions: Xavier Fernández's book of poems *Del roig al vermell* (1999); the novel *Tallats de lluna* (2000) by M. Antònia Oliver¹⁰; the play *Marburg* by Guillem Clua (2010); the film *Ignasi M.* by Ventura Pons (2013) and, finally, the feature film *Estiu 1993* (2017) and the short film *Después también* (2019) by Carla Simón. Rather, it is not that literature and culture, in general, had not dealt with illness and disability before; let us recall, for example, the melancholic and sickly subject represented in 19th-century literature and art as Susan Sontag (1978: 32) observes. In essence, what Larios and Lunati bring to the fore is the more «open» and «direct» newest way. Additionally, they point out that, while many of the works dealing with illness are far from the canon, there have recently been efforts to incorporate them into a more mass

⁸ This is another ironic allusion to J. V. Foix's famous surrealist poem «És quan dormo que hi veig clar».

⁹ Susan Sontag (2003: 51) also states that suffering due to natural causes (such as illness) or accidents is seldom represented in the history of art. However, the suffering caused by divine wrath or wars has a long and iconic tradition, both in the form of paintings and photographs. Consequently, political or religious violence is depicted, but not the ravages of disease or other phenomena. Yet, Sontag's essay refers to visual culture, not literature.

¹⁰ Oliver's novel was examined by Martínez Gili and Velázquez Mata in a pioneering analysis of the representation of AIDS in Catalan literature (2004).

cultural production, as demonstrated by the television series about teenagers with cancer *Polseres vermelles*, broadcast on TV3 in 2011 and 2013.

In terms of theatre, Guillem Clua (Fanlo, 2018) explains the absence of AIDS in the dramatic literature of the 1990s due to the exclusive interest in petty-bourgeois dramas and individual and abstract stories that shun collective and social concerns. As a result, the political and social commitment—necessary to explore stigmatising topics related to groups that were marginalised at that time, such as drug addicts and homosexuals—is absent. For his part, Isaias Fanlo (2019: 211) argues that the AIDS pandemic was not only a medical crisis, but also a representational one, despite the large number of people infected in the 1990s in Europe. This scholar attributes this irrelevance to several causes: on the one hand, homonormativity or the consolidation of a hegemonic LGBTIQ+ identity that conforms to the parameters of heterosexuality to integrate into society. Homonormativity is basically expressed in social «successes» such as same-sex marriage or adoption. In this conventional identity model, there is, obviously, no place for people who question binary gender or emotional relationships outside marriage, or HIV-positive individuals or those suffering from AIDS. On the other hand, Fanlo argues that the pandemic spread when democratic freedoms were not yet consolidated in Spain and the queer collective was unable to react. By contrast, in the United States, the gay liberation movement had started earlier, following the Stonewall events in 1968. In turn, Josep A. Fernández contends that the main cause of the invisibility of HIV/AIDS is due to a structural deficit in Catalan culture, which prevents from «representing itself in a complex manner» (Fernández, 2019: 230). This also echoes Brad Epps's idea (2012: 103) that these absences are the result of an exclusionary canon and ideologies of «aesthetic quality» and taste, as Pierre Bourdieu would assert. Other critiques, based on the theories of Michel Foucault, suggest that health is a socially constructed notion that divides bodies into «normal» (natural) and pathological. In a neoliberal context, health and illness have to do with the level of efficiency or functionality of an organism, i.e. its productive capacity and financial profitability (Arriola, Garín and Valdés, 2017: 147).

Likewise, Teresa Vilarós generally attributes this representational void in Hispanic culture to the concealment throughout history of the «infected body» made up of «residues», «ghosts», and «remnants» that concentrates all the excluded wastes of the «healthy» body of the Spanish nation, obsessed by the purity of blood since the 17th century: «Y en el presente de la transición, el macrotexto de la infección reaparece en el velado/desvelado tejido de la configuración del sida» (1998: 248). Therefore, HIV/AIDS is part of a wider culture related to infection. Similarly, Vilarós links the infected body to the dispossessed and, based on Michel de Certeau and his study of mysticism, also to dissidence. In short, for this author, AIDS is associated with political and cultural «infection». The figure of Pepe Sales, whom Vilarós does not cite in her essay (which only explores Spanish-language culture), would be analogous to that of other homosexual, HIV-positive or heroin-addicted authors such as Leopoldo María Panero (1948-2014), Eduardo Haro Ibars (1948-1988), Pau Malvido (1948-1994) or Pepe Espaliú (1955-1993).

As for drug addiction, there are not many examples in Catalan literature. The first work that addressed the subject was *Òpera àcid*, by Miquel Creus (1955-2019), published in 1989, in the midst of the AIDS pandemic, with a relevant testimonial value. In 1994, Sergi Belbel (1963) published a play entitled *Morir* (adapted to a film by Ventura Pons in 2000), which tells several stories; in one of them, the main character is a heroin addict. In *El cel de l'infern* (1999), David Castillo also recreates the lives of marginalised countercultural characters who succumb to heroin in the early years of the

democratic restoration. In turn, Jordi Cussà (1961-2021) published *Cavalls salvatges* (2000) and then the novel that critics consider its sequel: *Formentera lady* (2015). Although both revolve around heroin, they adopt different perspectives: whilst in the first, the protagonists die, in the second they survive. As in many other works on AIDS and drug addiction, pain and guilt surface in both novels. *Aferrada a la vida*, by Giovanna Valls, published in 2014, is the diary of her survival, in which the author chronicles her addiction and subsequent recovery. In 2015, Lluís Maria Todó published the novel *L'últim mono*, in which the narrator tells the story of his son's heroin addiction, thus representing the father's point of view and the repercussions that the problem has on family relationships. Finally, the report *Morir de dia* (2012), by Laia Manresa and Sergi Dies, can be interpreted as another attempt to recover the memory of the underground generation of the 1970s that perished due to addiction.

If we accept, as philosopher Byung Chul Han argues, that algophobia responds to a neoliberal mandate to conceal or eliminate pain as a symptom of weakness incompatible with performance, narratives of pain and illness would act as counter-discourses, reflecting the idea that art «must be able to alienate, irritate, disturb, and, yes, even to be painful. It dwells *somewhere else*. It is *at home in what it is foreign*» (author's emphasis) (2021: 17). Art and literature socialise pain, taking it out of the realm of medicine and the personal sphere. This conception of the narratives that capture pain and suffering, not only opposes the dominant discourse on happiness under a neoliberal economic regime, but also—as I highlighted above—offers an alternative vision of the model image that official history has sought to construct regarding the post-Franco transition and the new democracy.

Pepe Sales's oeuvre reflects a dissident life in every possible sense (sexual, artistic, political and social) and constitutes a clearly counter-cultural or counter-hegemonic discourse, an obvious product of the historical context in which it was created: a nascent democracy threatened by Franco's supporters, a very limited sexual freedom, drug consumption and trafficking and the powerful influence of religion on customs. The repercussions related to heroin addiction are highly prominent in Sales's verses, so that both poems and paintings powerfully reveal pain (symbolised in the scream and narrated as martyrdom), loneliness, disorientation and grief. In fact, the title of the work that compiles his entire legacy perfectly illustrates how the author conceives himself, since «passion» means both suffering and love as is usual in Catholic religion.

3. THE SCREAM IN PEPE SALES WORK: PAIN AND POETRY

Examining the emotional dimension of Pepe Sales's poems requires a direct exploration of illness and pain. The self is a tortured body that cries out both in his poems (for example, one of them is entitled «Fet un nyap» [knackered]) and his Christ paintings and self-portraits. The pain mainly derives from experiencing withdrawal syndrome; according to the *Enciclopèdia Catalana*, when it comes to heroin, the symptoms of withdrawal are bodily, as is the case with alcohol and barbiturates. In contrast, other drugs such as cocaine and cannabis produce psychological dependence. In a 1981 diary entry, Sales states: «Falta encara una hora per a medicació, que encara no sé bé perquè [*sic*] me la donen perquè exceptuant ahir tarda no he sentit cap millora en la seqüència de malestars, dolors i suors del clàssic *mono*, si bé no he tingut els espasmes del matí ni he vomitat, potser és això l'únic que calma» (It is still an hour for medication, but I don't quite know why they give it to me, because only yesterday evening I felt a mood uplift in the sequence of the typical withdrawal symptoms of

unease, pain and sweat, although I haven't had either the spasms in the morning or nausea, perhaps that's the only thing that relieves me) (2019: 95). In general, withdrawal syndrome causes various psychosomatic and mood effects such as amnesia, shivering, yawning, sleepiness, sweating, insomnia, crying and anguish, whilst the medication leaves the sufferer dazed and lethargic.

There is controversy about whether the nature of pain is an affect or a bodily sensation. In the Aristotelian tradition, it was conceived of as a distinctive form of emotion, although later, from the work of Descartes onwards, pain was defined as a sensation produced by the body. Elaine Scarry (1985) also offers a view of pain as something that cannot be shared because it is inexpressible. Consequently, she also distinguishes between corporal sensations and feelings as an affective translation of these sensations.¹¹ One of the author's most prominent and controversial ideas is that physical pain does not simply resist language, but destroys it, triggering a return to an earlier state, i.e. to the sounds and cries that a human being utters before learning to speak. Thus, to witness the moment when pain brings about a return to the pre-linguistic phase of screams and moans is to witness the destruction of language (1985: 6).

However, the anthropologist David Le Breton favours a view of pain as a reaction that is not only physiological, but much more complex, since it brings into play the affective and personal dimension of the sufferer. Le Breton distinguishes between pain and suffering, which would be the «affective meaning» that translates a bodily phenomenon into a moral fact: «Todo dolor comporta un padecimiento moral, un cuestionamiento de las relaciones entre el hombre y el mundo» (1999: 12). Therefore, although he claims that it is impossible to differentiate clearly between somatic reaction and emotional or moral reflex, in practice he does. Furthermore, he points out that pain is not a sensation or a physiological defence against an external attack, but an individual perception, a meaning related to the social and cultural fabric that creates behaviour and values: «todo dolor remite a un sufrimiento, y, por consiguiente, a un significado y a una intensidad propia del individuo en su singularidad» (1992: 21).

Fifield expresses this in similar terms when explaining that pain is not a mechanical experience with a fixed identity and content, but a complex phenomenon resulting from a series of cultural factors, experiences, cultural norms, emotion, inheritance, fatigue and expectations (2015: 129). This author cites the theory of Vilinur Ramachandran, according to which pain is an opinion about the state of health of the organism, rather than a reflexive response to an injury (2015: 124). In short, pain is not opposed to representation, nor is it only a physiological fact, but it is also a discursive, cognitive event.

Joanna Bourke also criticises Scarry's approach to pain as an ontological fallacy, as it grants entity, will or agency to the pain itself, rather than to the person who suffers it (2017: 4). Scarry «objectifies» pain, but according to Bourke, pain is rather a phenomenon that encompasses mind, body, and culture. The most significant idea from this author is that pain consists of a «type of event» that belongs to the life of a subject, that is, an activity. Pain is whatever someone identifies or recognises as such, a perspective that can be described as performative, since calling a feeling «pain» is equivalent to creating it: «the person *becomes* or *makes herself into* a person-in-pain through the process of naming» (author's emphasis) (Bourke, 2017: 5).

¹¹ In a way, the conception of pain as somatic and suffering as its emotional reflection is close to Brian Massumi's (2002) definition of affect as a physiological, pre-conscious and pre-linguistic effect, which causes reactions such as trembling, palpitations and nausea. Massumi considers that affects are autonomous and exist outside the processes of signification; therefore, they can only be experienced, but not explained.

Despite this, although pain is a subjective and private fact, the act of naming it is public. Another way of understanding the meaning of pain would be that, rather than describing *what* an individual experiences, what they do is to describe *how* they experience it. When we have a toothache, Bourke says, the pain is not really a property of the tooth, but the way we experience or perceive this part of the body. In short, «pain is not an intrinsic quality of raw sensation; it is a way of perceiving an experience. Pains are modes of perception» (2017: 8). The definition of pain as an event (that is, as an activity that an individual qualifies as such) is particularly interesting when analysing Pepe Sales's poems. Pain, from this perspective, is always an evaluative and interpersonal act and is therefore subject to power dynamics, showing social and economic inequalities, gender-related differences, for men and women have different types of ailments, as do homosexuals and transgender people. To sum up, the most recent approaches to pain from the point of view of anthropology, history or cultural criticism, as we have seen, tend to consider that pain is not a purely somatic phenomenon, but that in addition to including psychic afflictions, it is closely linked to culture and power relations.¹²

Pepe Sales uses several strategies to represent pain: screams, animalisation, weapons and wounds, and martyrdom. Screaming is the most common expression of pain, and it is not a linguistic sign. Hence, Scarry states that a scream destroys language, since the suffering body lacks the words necessary to describe what it feels. Pain nullifies the person as a thinking being and reduces it to pure corporeality, mere flesh that feels (that suffers, in this case). The scream has become a symbol of pain in art. Sales paints faces with open mouths (both self-portraits and crucified Christs), just like the famous painting by Edvard Munch (1863-1944), *The Scream*, which for some critics signals the beginning of 20th century art, marked by pain and suffering due to multiple wars, genocides, epidemics and violence of all kinds. Interestingly, Monica B. Pearl (2012: 1), in her study on the literary representation of AIDS, describes early works written on this subject as cries of anguish and despair. As for Sales's poems, the one that best represents pain and the howls it provokes is «L'udol», which reminds of Allen Ginsberg's renowned poem bearing the same title: «The Howl» (1956). In this poem, the purely physical sensation is equated with animality; in other words, the human being who is unable to express their state in words becomes an animal, or is reduced to their animal dimension, since they experience their corporeality in all its rawness. Pain, as a purely physical perception, is opposed to reason. In «L'udol», the poetic self is an owl, a night bird, since it cannot sleep and searches the stars in the firmament for an image of its dead friends, while biting his pillow, consumed by grief. Also, in «Al riu del bosc», it forms part of a «party de llops» («a party of wolves») and he understands the dog that speaks to him.¹³

The use of animal metaphor or animalisation suggests two readings. On the one hand, the notion of the drug addicted and homosexual hyperbody appears as mere carnality, since animals are edible meat, devoid of subjectivity, without intellect or sensitivity or the ability to speak; in other words, objects and not subjects. On the other hand, animal metaphors for representing the HIV-positive body emerge in the work of many artists, including Sales himself. The animal constitutes, as Jacques Derrida (2008:

¹² In fact, Sales sometimes describes pain as a somatic sensation, as in the poem «La fera salvatge», in which he says that the drug chills his bones; he also describes the spasms and contortions of his body caused by going *cold turkey*: «Quan badalles i et cargoles / i mossegues els coixins» (When you yawn and curl up / and bite the pillows) («Miseret»). On the other hand, a body bent by pain illustrates the idea that the sick body is one that loses its verticality (Anne Boyer, 2016).

¹³ «Party» is used in English by the author.

36) observes, a symbol depicting sexual otherness. If in «L'udol», the poetic self is transmuted into an owl, in «Gos blus» it is a dog, while in the poem «Pellaire» it is defined as a bird, an owl and a goat. Finally, one of his paintings depicts a bull. In addition, heroin also acquires a bestial aspect, since Sales calls it «la fera salvatge» (wild beast) in a poem with this title. In this case, the animality describes the fierceness and brutality of heroin, which causes unbearable pain to the addict, turning them into its «hostage» or prisoner.

Ultimately, the discussion about whether pain has a meaning and is purely a bodily sensation or an emotion is a manifestation of the difficulty of representing or describing it. For that reason, it is sometimes said that pain is «unspeakable». Likewise, an individual does not always openly state that he feels pain or is ill in order to avoid exposing his vulnerability to others. At times, one is not even aware of the existence of the pain, especially if it is a mental or psychological affliction such as anxiety or sadness. Accordingly, manifesting pain through language poses a challenge to the poet. Contrary to what Scarry argues, Fifield (2015: 129) considers that pain is constituted by representation, it can be represented. And yet, contradicting herself, Scarry (1985: 16) strives to explain the linguistic strategies for expressing pain or harm, which refer to weapons or wounds, whether real or imagined. The pain is the effect of the use of a weapon, which causes the appearance of a wound. In the same vein, Sara Ahmed (2004: 24) concludes that the experience of pain has to do with denial, that is, it is a force that comes from outside and with which the individual does not identify. Rather, it is something external that presses on and even pierces the subject.¹⁴ Even when there is no real external object, the individual constructs imaginary ones to shape the physical sensation he or she perceives.

As pain subverts the boundary between inside and outside, it is often represented as a wound, that is, a bruise or a cut in the skin. The wound functions as a sign that a real or imaginary object imprints on the body and that the individual perceives as not his or her own. Through pain, we become aware of our link to the surfaces, bodies, and objects that make up the places we inhabit. Weapons and wounds do not explicitly appear in Sales's poems/songs, except in the poem «Sebastian»,¹⁵ in which the poetic voice wants its body to be pierced by arrows: «Au vinga nois, vinguin sagetes a mi» (Come on, boys, shoot me with your arrows). Obviously, this is an erotically nuanced composition that displays a gay sadomasochistic imaginary, which also reveals Sales's ability to eroticise the stigmatised body, as will be discussed later. Thus, there are allusions to violence that imply the use of weapons and the resulting wounds; for example, he describes drug addiction as a war: «jo visc la guerra del verí» (I live the war of poison) («Nocturn»); in «La fera salvatge», he declares: «Etic escapant-me/d'una dona salvatge/que em dona guerra» (I'm running away from a wild woman / who is giving me a lot of trouble). He also alludes to a body full of wounds and scars, as when it is described as a wounded bird («Pellaire») or an «al·lot cicatritzat» (a boy with scars) («3 acords contra la sida»). The lesions may hint at the common AIDS symptoms, namely swelling of the lymph glands, blotches on or under the skin, pneumonia or even neurologic disorders. The wounds show the visual, straight-forward, not-metaphoric impact of illness in the bodies affected by AIDS.

¹⁴ In similar terms, Le Breton (1999: 27) states that pain alters the relationships the self has with its body, its identity and with the world. Indeed, the body becomes foreign, identity is threatened and this makes it difficult to live with others. While joy broadens the relationship of the self with the world, pain reduces it and, in fact, destroys the bond between the two.

¹⁵ Sales uses the English word «Sebastian», maybe in allusion to Derek Jarman's film, although its original title was *Sebastiane* (1976).

Wounds take us to examine the notion of stigma, which is a core concept in queer and disability studies. The current usage of this notion is figurative: Lerita M. Coleman-Brown (2013: 157) defines it, not as a property of individuals, but «a humanly constructed perception, constantly in flux and legitimizing our negative responses to human differences». Stigma is a sort of social categorization, which also implies stereotyping, devaluing and distancing from that «marked» body. In sum, it is a means of controlling certain segments of society, helping to keep the prevailing social order. Hence, stigma symbolically marks some bodies as abnormal, which again suggests the idea of not meeting social standards. Coleman-Brown (2013: 155) provides an interesting approach to stigma because she holds that stigmatized people «regain their identity through redefining normality», to accept themselves. In other words, stigmatized individuals assume their difference, thus modifying the notion of normal, just as LGBT people co-opt insult for empowerment and pride.

Pepe Sales uses both the social and the religious meaning of stigma. In a religious context, stigma stands for scar and, specifically, the bodily marks or pains resembling the wounds of the crucified Jesus and sometimes accompanying religious ecstasy. Instead of hiding his multiple stigmas (as a homosexual, drug addict, and seropositive), Sales used to wear a cross sewn on his jumper or shirt in his final years, as can be seen in some portraits. By using the cross, he recovers the primitive spirit of Christianity as the creed of the vulnerable, the misfits, the dropouts, the stigmatized it used to be under the rule of the Roman Empire until it became the major religion. Coleman-Brown (2013: 147) observes that stigma shows a property, a process, a form of social categorization, and an affective state. By wearing the cross, Sales boldly reflects several unspeakable attributes, turning shame into pride and vulnerability into power. Also, he criticizes how the government dealt with the AIDS pandemic, drug dependency, and homophobia at that time.

As discussed before, Sales uses the Christian martyrdom, which is a frequent trope in the gay subculture, to represent stigma.¹⁶ According to Richard Dyer (2002: 119), the Christian martyr and, more specifically, Saint Sebastian, provides an example of what this critic calls the archetype of the sad young homosexual. Specifically, he explains that the adoration of a suffering naked young man (often Jesus Christ or Saint Sebastian) represents the latent homosexual structure of Christianity or of the «pleasure of dying», of sadomasochism.¹⁷ Peter Fifield (2015: 121) explains that pain and suffering have played a key role throughout history in the narrative of a redemption or of a tragic downfall, and that they were not simply the product of one subject's violence against another. Indeed, the biblical account of the passion gives the author a narrative framework within which to understand and explain his experiences. Not only his addiction or illness, but also the medical and psychiatric treatment he is subjected to by the institutions. Teresa Vilarós (1998: 252) observes that, in Spain, «el sida habla a través de la epistemología de lo sagrado y lo divino, de la infección y de la locura; a través del místico, del mártir, de los rotos y desposeídos; de los muertos [...]».

¹⁶ For instance, the American writer and artist David Wojnarowicz (1954-1992), who died from AIDS as well, also used the religious iconography in his work, which fuelled bitter controversy among Catholic groups. In *Untitled (Genet)*, he makes a haunting portrait of suffering: set in a cathedral, the painting shows small figures and angels looking over them, a man with a machine gun trying to shoot them down, a man (namely the well-known gay French writer, Jean Genet) in the foreground looking at the viewer and, above all, Jesus Christ shooting up with heroin. Here, God's son symbolises the pain of all drug addicts.

¹⁷ For example, British film director Derek Jarman, who died of AIDS in 1994, published an autobiographical work, *At Your Own Risk*, subtitled *A Saint's Testament* (1992). He also filmed *Sebastian*, about this iconic saint, in 1976.

Pain is a key concept in Christianity, in which progress is not free, but there is a toll to be paid: suffering. This idea arises from the need, to a certain extent, to give meaning to pain, as the very concept of meaningless pain is unbearable. In Christianity, pain is linked to redemption and sacrifice. It is therefore a source of learning, which gives it a pedagogical dimension. Learning through pain or *pathein mathein* is a notion that was already present in classical Greece. While pain is currently feared and eliminated with drugs and medicines, in Christian culture it is seen as a positive, desired, and valued experience (Fifield, 2015: 121). However, this forced positive discourse on pain, according to which one can learn from every difficult situation faced by the individual, is a cliché, as there is no causal link between pain and learning.

Susan Sontag (2003: 115) claims that the religious view of pain, linked to sacrifice and exaltation, is totally alien to modern sensibility, which conceives of suffering as a mistake, an accident or a crime, as something that has to be «repaired» and that makes us «feel helpless». Nevertheless, gay authors have co-opted the Christian narrative of affliction to represent the feeling of being queer and, specifically, the suffering of the seropositive. Moreover, it is also interesting the idea that Sontag explains about Georges Bataille, who saw in images of people in extreme pain something more than just pain; he saw a kind of «transfiguration» (2003: 98–99). It is this «transfiguration», metamorphosis or transformation into something else that explains the homoeroticism present in Sales's paintings, which depicts a Christ with his sex unconcealed. There is also a transgressive gesture in the exaltation of the eroticism of male religious icons. Sales, who belonged to a Catholic family, subverts his own tradition by emphasising the latent sexual component of religious iconography. In general, the resignification of religious codes has to do with a more general trend in queer culture that reshape mainstream scripts, genres or languages as an act of resistance, assertiveness and empowerment (i.e. camp style and trash culture as a reaction against the elitist sense of «good taste»). In other words, queer artists and writers challenge the representation of gays and seropositives as filthy, disposable bodies in dominant culture by depicting them as holy martyrs, who were victims of religious bigotry in Roman times.

The wounded body, epitomized by Jesus Christ and constantly reproduced throughout the history of art, is related to what Ricardo Llamas (1995: 153) calls «the excessively incarnated human categories», that is, the discriminated, exploited and oppressed subjects, such as women, homosexuals and slaves. Thus, the gay man is associated exclusively with sex, while the heterosexual man personifies discipline, responsibility, morality, economics, philosophy, and politics. An individual reduced to mere carnality is susceptible to violence, discrimination, control and humiliation. Ultimately, according to Llamas (1994: 155), the disability further underlines the reduction of the homosexual to a merely corporeal condition, devoid of humanity. This body is a mere object and therefore expendable; in other words, it is a dispossession¹⁸. This idea brings us back to the concept of waste to explain the precarious lives of the HIV positive homosexual and drug addict.

The link between pain and Christian passion is clearly manifested in the poem «Cristo de les farmàcies», in which the poetic self implores the son of God to ask the pharmacist to give him the medicine he needs to alleviate the discomfort caused by detoxification. On the other hand, in another poem he ironically invokes the martyrdom

¹⁸ «Tradicionalmente, las enfermedades del amor o «venéreas» (hoy denominadas de «transmisión sexual») son uno de los signos que demuestran la realidad hipercorporal de los posibles objetos de control, violencia, discriminación y escarnio. Señalan no sólo el ejercicio inmoderado de la dimensión física, sino, sobre todo, la ausencia de la dimensión humana, espiritual, racional» (Llamas, 1994: 174).

of Saint Lawrence to describe his affliction: «Esclau d'un joc absurd / Esclau del foc i el fum / Com Sant Lorenzo / roasted in a barbacue [*sic*]...» (Slave to an absurd game / slave to fire and smoke / like Saint Lawrence / roasted in a barbecue). The narrative topic of Christian martyrdom not only allows the poet to express his experience of illness and pain, but also to accept death as an inevitable consequence of this experience, or of life in general, which the Bible defines as condemnation and sacrifice: «I és que em moro, que em moro / cada dia més malalt» (And I die and I die / more and more ill) («Moro moro»). Finally, in the poem «Sebastian», this saint symbolises the model in which the lyrical self is reflected. Specifically, this composition expresses criticism of compulsory military service, in force until 1996 in Spain. Saint Sebastian appears here as the homosexual boys who become victims of Franco's homophobic and depraved army: «Som esclaus del General i el seu vici» (We are the slaves of the General and his vice) (the General refers to Franco). Their martyrdom, in this case, lies in their sexual condition and, in addition, the obligation to do military service in an institution that enshrines a warlike and repressive masculinity.¹⁹ In addition, the poem points out at the contradictions between the homosocial, sexually charged environment of the army and the homophobic attitudes that can be seen in that very same milieu.

4. CONCLUSIONS: SOCIALISING PAIN

The literary, musical, and artistic oeuvre of Pepe Sales testimonies of the suffering of the lost generation of the transition to democracy that did not know how to, could not or was not allowed to survive.²⁰ However, the legacy of this poet, singer and painter should not only serve as a reminder of the injustice that was perpetrated against the victims of AIDS and heroin addiction, which ravaged the 1980s and 1990s, plunging them into homelessness and marginalisation. Nor can it serve only as proof of the failures of a political regime that was a continuation or reformed version of Francoism and not a radical transformation, as many young leftists advocated through political militancy or through underground culture or counterculture. Nor, from a literary point of view, is it exclusively a legacy that the post-Francoist Catalan cultural canon dismissed as too underground and marginal. On the contrary, his life and his work are also a catalyst to give pain and suffering a transformative power which promotes awareness of vulnerable and precarious lives.

Indeed, pain is not an individual or private phenomenon, but on the contrary, it is inherently collective and historical. Thus, it is not just a mere somatic reaction to a stimulus that causes suffering in the sufferer and grief and compassion in others. On the contrary, pain and suffering should be used to question the political and social context that rouses them and to promote its transformation. Sara Ahmed (2004: 29) considers that the experience of pain is not private, but binds bodies to each other. In turn, Susan Sontag (1989: 38) argues that «a heart attack is an event but it does not give someone a new identity»; however, AIDS makes the patient a member of a collective of deprived, delinquent, drug addicted or deviant individuals. Consequently, those works that narrate experiences of illness and pain or, specifically, of AIDS, are committed texts that seek not only to provide information, but also to challenge its readers. To sum up, pain, illness and suffering create bonds and build community. In this regard, Simon Watney

¹⁹ It is not only the martyrs and Jesus Christ who symbolise the pain of the HIV-positive individual; in this religious narrative framework that Sales appropriates, the figure of the mother who mourns the death of her son also appears in a poem entitled «Quando corpus morietur (cinc dos dos u)».

²⁰ Labrador (2009: 119) gives a truly shocking statistic: in the late 1990s there were more living Spaniards born in the 1940s than in the 1950s because of the AIDS epidemic and overdose deaths.

(2000: 164) noted more than twenty years ago that AIDS was already as central to gay identity as Stonewall was to those who forged the modern gay movement in the far 1970s; we should ask ourselves whether this vision remains true today, when AIDS has become a chronic condition thanks to anti-retroviral treatment.

In a disciplinary society, pain serves as an instrument of power; in other words, the violence inflicted on the other and the wounded body represents a badge of power, as illustrated by martyrdom and public executions (Han, 2021: 19). While it is true that capitalism and the consumer and media society favour a hedonistic body (as opposed to the disciplined body of other eras), no less characteristic of today's society is the pain and suffering of a multitude of subaltern subjects. There is a systemic violence that punishes vulnerable social groups such as queer people, women, racialised individuals, child labourers, and refugees. In consequence, pain is not an individual or physiological phenomena, but it has a social and political dimension. This economic and political order persecutes the vulnerable and the dissident who, like Pepe Sales, the poet of the «misfits», does not «fit» within this system.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Arriola, Aimar, Nancy Garín and Linda Valdés (eds.). 2017. *Anarchivo sida*. Bilbao: Tabakalera.
- Berardi, Franco. 2017. «Las epidemias». In *Anarchivo sida*, ed. Aimar Arriola, Nancy Garín and Linda Valdés,. Bilbao: Tabakalera, 33–37.
- Bourke, Joanna. 2017. *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*. Oxford: Oxford University Press.
- Boyer, Anne. 2016. «The Sick Bed & Dr. Donne». Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2016/01/the-sick-bed-dr-donne> (Consulted 3-11-2021). Reproduced in *The Undying. A Meditation on Modern Illness* (London: Penguin, 2018).
- Castillo, David; Marc Valls. 2016. *Poesia Contracultura Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Coleman-Brown, Lerita M. 2013. «Stigma: an Enigma Demystified», in L. J. Davis, L. J. (ed.). *The Disability Studies Reader*. London & New York: Routledge, 148–160.
- Derrida, Jacques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York : Fordham University Press (*L'animal que donc je suis*, 2006).
- Dyer, Richard. 2002. *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Epps, Brad. 2012. «The entanglement of meaning: illness, literary, history, and morality in four Catalan novels». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18 (2-3): 101–127, DOI: 10.1080/14701847.2012.795682
- Fanlo, Isaias. 2018. «Malaltia, frivolitat, responsabilitat i transgressió: un diàleg (queer) amb Guillem Clua», *Pausa*, 40. <https://www.revistapausa.cat/malaltia-frivolitat-responsabilitat-i-transgressio-un-dialeg-queer-amb-guillem-clua/> (Consulted 2-11-2021).
- Fanlo, Isaias. 2019. «Ética de lo obsceno: la gentrificación del sida en las artes escénicas», in Rafael Mérida (ed.), *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona: Icaria, 209–225.
- Fernández, Josep-Anton. 2019. «No vengo del pasado, vengo del ahora: VIH/sida y temporalidad», in Rafael Mérida (ed.), *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona: Icaria, 227–251.

- Fifield, Peter. 2015. «The body, pain and violence», in Hillman, David and Ulrika Maude (eds.), *Cambridge Companion to the Body in Literature. Cambridge Companions to Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 116–131.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham & London: Duke University Press.
- Han, Byung-Chul. 2021. *The Palliative Society: Pain Today*. Oxford: Polity.
- Labrador, Germán. 2009. *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.
- Larios, Jordi; Montserrat Lunati. 2012. «Narratives of Illness in Catalan Culture / Discursos sobre la malaltia a la cultura catalana», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 18 (2-3): 95–99, DOI: 10.1080/14701847.2012.795680
- Le Breton, David. 1999. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral.
- Llamas, Ricardo. 1994. «La construcción del cuerpo homosexual en tiempos de sida», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68: 141–172.
- Llamas, Ricardo. 1995. *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*. Madrid: Siglo XXI.
- Maestre, Antoni. 2015. «Els residus de la Transició: abjecció, trauma i adaptació». *Journal of Spanish and Latin American Studies*, 21 (1): 39–54. DOI: <https://doi.org/10.1080/14701847.2015.1078987>
- Malvido, Pau. 2004. *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama.
- Manresa, Laia; Sergi Dies. 2012. *Morir de dia*. Eguzki Bideoak.
- Martínez, Pablo. 2021. «Introducción». In Élizabéth Lebovici, *Sida*. Barcelona: Arcàdia, 9–20.
- Martínez Gili, Raül; Velázquez Mata, Elisabet. 2004. «La construcción identitaria del malalt de sida en *Tallats de lluna*, de Maria-Antònia Oliver». *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10: 357–376.
- Martorell, Lulú; Albert Pla. 2007. *Pepe Sales: Pobres pobres, que els donguin pel cul*. Alguenvoló, Catalan Films & TV, Generalitat de Catalunya, Televisió de Catalunya, Televisión Española.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London: Duke University Press.
- Pearl, Monica B. 2012. *Literature and Gay Identity: The Literature of Loss*. London: Routledge.
- Sales, Pepe. 2019. *La passió segons Pepe Sales*. Barcelona: LaBreu Edicions.
- Salvans, Aleix. 2018. *Gestió del caos. Escenes de la contracultura a Barcelona 1973-1992*. Barcelona: Angle.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan. 1989. *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Vilarós, Teresa M. 1998. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Watney, Simon. 2000. *Imagine Hope: AIDS and Gay Identity*. London & New York: Routledge.

Marcer, E. (2022): Culpa i ecocrítica: noves representacions poètiques de la culpa davant la crisi antropogènica en Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic. *Cultura, Llenguatge y Representación*, Vol. XXIX, 61–72
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.6482>

Culpa i ecocrítica: noves representacions poètiques de la culpa davant la crisi antropogènica en Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic¹

Guilt and Ecocriticism: new poetic representations for the anthropogenic crisis in Mireia Calafell, Núria Mirabet and Silvie Rothkovic

ELISENDA MARCER
UNIVERSITY OF BIRMINGHAM
<https://orcid.org/0000-0002-5260-3626>

Article rebut el / *Article received*: 2022-02-03

Article acceptat el / *Article accepted*: 2022-06-15

RESUM: Com a resultat de la intersecció amb la biologia, la filosofia i l'antropologia, la psicologia ha generat un ampli corpus teòric sobre la teoria dels afectes i les emocions, altament valuós en un context en què el subjecte es troba davant d'una crisi permanent de la biosfera. Estudiosos com Melanie Klein (1998, 2001) o Lawrence Buell (2016) coincideixen a distingir la depressió i la por com a emocions immediates davant l'adversitat. Tanmateix, advertim que en els darrers anys les anomenades emocions proscriutes (Jaggar, 1989), com per exemple, l'odi, l'enveja, la vergonya o la culpa també exerceixen un paper decisiu a l'hora d'interpretar moments de crisi. D'entre aquestes emocions, la culpa és la que fins ara ha generat més literatura i la que segons la psicologia tradicional malmet més el subjecte (Freud, 1923). Sotmesa encara a rígids estereotips de gènere, la culpa es caracteritza pel seu impacte negatiu en la psique, però també per la capacitat d'activar mecanismes adaptatius en relació al comportament moral i social (Barret, 1995; Eisenberg, 1986). Tenint en compte aquestes característiques i el fet que en la subjectivitat moderna ja no s'encabeix únicament dins els límits del jo individual, el present article explorarà les noves figuracions poètiques de la culpa en l'era antropogènica. Així, a partir de l'anàlisi dels poemaris *Nosaltres, qui* (2020) de Mireia Calafell, *Lianes o les*

¹ Aquest article s'inscriu en el projecte de recerca "La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius". (Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105083GB-I00/AEI / 10.13039/501100011033).

rates que imiten l'Esther Williams (2021) de Núria Mirabet i *Als llacs* (2021) de Silvie Rothkovic s'estudiarà de quina manera l'ecohumanisme es manifesta en l'imaginari poètic quan se situa davant de narratives de destrucció, extinció i irreversibilitat.

Paraules clau: ecopoesia, ecohumanisme, nou materialisme, antropocè, emocions, afecte.

ABSTRACT: As a result of the intersection with biology, philosophy, and anthropology, psychology has generated a valuable theoretical corpus on the theory of affect and emotions in a context where the subject faces a permanent biosphere crisis. Scholars such as Melanie Klein (1998, 2001) and Lawrence Buell (2016) agree in distinguishing between depression and fear as immediate emotions in adversity. However, we note that in recent years so-called outlawed emotions (Jaggar, 1989), such as hatred, envy, shame, or guilt, have also played a decisive role in interpreting moments of crisis. Among these emotions, guilt is the one that has generated the most literature so far and the one that, according to traditional psychology, harms the subject the most (Freud 1923). Still subject to rigid gender stereotypes, guilt is characterized by its negative impact on the psyche and the ability to activate adaptive mechanisms concerning moral and social behaviour (Barret, 1995; Eisenberg, 1986). Given these characteristics and the fact that in modern subjectivity it no longer fits only within the limits of the individual self, this article will explore the new poetic figurations of guilt in the anthropogenic era. Thus, from the analysis of a selection of poems from *Nosaltres, qui* (2020) by Mireia Calafell, *Lianes o les rates que imiten l'Esther Williams* (2021), Núria Mirabet and *Als llacs* (2021), Silvie Rothkovic, I will study how ecohumanism manifests itself in the poetic imagination when faced with destruction, extinction, and irreversibility narratives.

Key words: ecopoetry, ecohumanism, new materialism, Anthropocene, emotions, affect.

1. INTRODUCCIÓ: EMOCIONS, AFECTE I MATÈRIA VIBRANT

Com a resultat de la intersecció amb la biologia, la filosofia i l'antropologia, la psicologia ha generat un ampli corpus teòric sobre la teoria dels afectes i les emocions, altament valuós en un context en què el subjecte es troba davant d'una crisi permanent de la biosfera. Estudiosos com Melanie Klein (1998, 2001) i Lawrence Buell (2016) coincideixen a distingir la depressió i la por com a emocions immediates davant l'adversitat. Tanmateix, moltes altres de les anomenades emocions proscrietes (Jaggar, 1989), com per exemple, l'odi, l'enveja o la vergonya, ofereixen interessants espais d'anàlisi per a possibles teoritzacions ecocrítiques.

A banda de l'ambigüitat que comporta la interpretació de tota emoció –Barret afirmà que sempre existeix la possibilitat que a mitjà o llarg termini qualsevol emoció sigui fructífera–, el conjunt d'emocions proscrietes es caracteritza, generalment, pel rebuig i tracte marginal que rep per part dels discursos culturals dominants. Amb tot, convé remarcar que tant la psicoanàlisi tradicional com la psicologia evolutiva dels anys

vuitanta i noranta consideren que, d'entre aquestes emocions, la culpa és la que té un impacte més negatiu en el subjecte. Freud (1923) considerava que la culpa malmetia greument la psique, i Barret (1995) n'emfasitzava les funcions adaptatives en relació al comportament moral i social. No cal dir que en el camp de la literatura la culpa ha estat i segueix essent un dels temes universals més fèrtils i alhora més rígidament sotmès als estereotips de gènere.

Tot i que la poesia de principis del segle XXI, sobretot l'escrita per dones, està contribuint a desnaturalitzar associacions com la valoració negativa de la culpa (Pons 2020), diria que, vista des de l'ecocrítica i l'ecopoètica, la culpa adquireix noves possibilitats interpretatives. Des de la perspectiva de la subjectivitat moderna, ja no pot expressar-se dins els límits del jo individual, sinó que ha d'encabir-se inevitablement en el subconscient d'un col·lectiu i, fins i tot, en el si de tota una espècie: la humana. Així, tenint en compte aquesta peculiaritat i el pes de la culpa en la cultura occidental, aquest article vol investigar les noves figuracions poètiques que la representen en l'antropocè. De quina manera l'ecohumanisme es manifesta en la imaginació poètica quan se situa davant de narratives de destrucció, extinció i irreversibilitat? Entre les veus poètiques en llengua catalana dels darrers anys, l'obra d'autores com Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic constitueix una de les mostres més interessants a l'hora d'explorar-hi les inquietuds i reptes de l'antropocè. No només per l'imminent sentit d'urgència i crisi que s'hi manifesta, sinó també perquè aquesta manifestació es concreta des les emocions i els afectes. Així, centrant-me en una selecció de poemes de les tres autores, analitzaré quines són les estratègies més freqüents a l'hora de tractar amb emocions proscrietes, concretament la culpa, com a tema poètic en relació amb el medi ambient.

Quan parlem d'emocions, tendim assumir que es tracta d'expressions d'afecte que provenen d'un subjecte animat humà, d'un ésser racional que es comunica i interactua afectivament amb altres éssers racionals. Certament, l'antropocentrisme ho establí d'aquesta manera. Tant les emocions com el llenguatge i l'ànima eren atributs exclusius de l'espècie humana i, per tant, s'erigiren com a trets que la diferenciaven de la resta d'espècies amb les quals cohabitava. Tanmateix, amb l'adveniment del nou materialisme i el posthumanisme, l'homogeneïtat del que es coneix com a representacions genèriques o categòriques de l'humà ha estat qüestionada i ha donat lloc a noves ontologies de caràcter híbrid. Reconceptualitzant idees d'Spinoza, Deleuze- Guattari i Henry Bergson, principalment, pensadores com Rosi Braidotti (2017) i Jane Bennett (2010) han observat que la identitat del subjecte animat s'obre cap enfora i es nodreix de la recíproca interacció entre el món interior i l'exterior, entre el que és humà i el que no ho és. En altres paraules, es deixa enrere la idea que hi ha subjectes predominantment passius i d'altres d'actius per a entendre el món com una connexió entre materials vívids i essencialment interactius. Així, davant les noves ontologies que superen el binomi vida-matèria, Bennett defensa una nova materialitat no estàtica i posseïdora d'una intensitat i energia inherents. És el que anomena «matèria vibrant»: «my goal is to theorize a materiality that is as much force as entity, as much energy as matter, as much intensity as extension» (20). Aquesta concepció de la matèria incidirà directament en les relacions entre éssers vius animats i inanimats, per dos motius: en primer lloc, perquè s'entén que l'energia dels éssers vius i entitats es mou de manera transcorpòria i genera, en conseqüència un espai compartit caracteritzat per la presència d'aquestes relacions. I, de l'altra, perquè cap d'aquestes interaccions no és neutra, sinó que, tal com observen Karen Barad, Brian Massumi i Rosi Braidotti, contenen una càrrega afectiva que cal tenir en compte. I és precisament la combinació d'aquest dinamisme inherent al éssers vius, compartint un espai geogràfic i afectiu, el que produeix interessantíssimes figuracions en la literatura catalana del segle XXI i, molt especialment, en l'obra poètica de les autores que estudio en aquest article.

Així, estretament lligat a aquesta nova concepció viva de la matèria, advertim un fet fonamental que serà de gran utilitat a l'hora de copsar el significat i abast de la poesia de les autores citades. Em refereixo a la càrrega afectiva que es produeix en la xarxa de relacions interpersonals. Si, tal com he anotat més amunt, pensadores com Braidotti i Bennett defensen que la vida emergeix de l'entorn material i no-humà i es pot percebre en els objectes, en els fenòmens ambientals i en els processos tecnològics, aquesta intensitat tindrà, inevitablement, un impacte en el subjecte. Massumi (2015) anomena «afecte» aquesta habilitat o capacitat d'afectar i ésser afectat, però Bennett puntualitza que aquest afecte pot ser personal o impersonal, i proposa la idea de «geoafecte» per designar la capacitat de l'afecte per transcendir l'esfera personal i humana i implicar, també, el medi. El geoafecte és present en la totalitat de fenòmens i entitats que tenen lloc en el planeta i el fet de tenir-lo en compte, de ser conscients que les emocions canalitzen aquestes relacions entre els humans i l'entorn, pot ajudar a fer intervencions menys agressives en l'ecologia. Altrament dit, tenir present la dimensió transcòrporia de l'afecte, pot potenciar les afinitats afectives amb l'entorn i establir-hi una relació més empàtica:

The history will highlight the extent to which human being and thinghood overlap, the extent to which the us and the it slip-slide into each other. One moral of the story is that we are also nonhuman and that things, too, are vital players to the impersonal life that surrounds and infuses us, will generate a more subtle awareness of the complicated web of dissonant connections between bodies, and will enable wiser interventions into the ecology.

(Bennet, 2010: 4)

La voluntat d'incidir en la manera de pensar i relacionar-se dels humans és, per tant, un dels trets característics de l'ecocrítica i l'ecopoesia. Cal distingir entre els dos termes: l'ecopoesia és aquella poesia que incideix en els aspectes ecològics des de l'exploració de les possibilitats estètiques i creatives del llenguatge; l'ecocrítica, per la seva banda, incorpora la responsabilitat ètica de cercar solucions sostenibles davant la crisi ecològica. Segons Cheryll Glotfelty (1996) i Ken Hiltner (2014), les primeres mostres d'ecocrítica es donaren als Estats Units a finals dels anys vuitanta arran de la crisi ecològica de 1960 per plantejar-se dues preguntes clau, del tot rellevants avui dia: en primer lloc, què és el que motiva l'home a destruir el seu entorn?; i en segon lloc, què es pot fer per evitar-ho? Tant la preocupació per preservar el medi, com l'afany de restaurar-hi els danys ocasionats romanen en la base de tota poètica ecocrítica i ecohumanista. Tanmateix, la disciplina ha evolucionat i continua evolucionant d'una manera accelerada. El que s'inicià com una curiositat per textos no ficticis inspirats en la història natural i es concretà en proses reflexives dedicades a esbrinar les relacions entre l'home i la natura, ben aviat es convertí en un interès de caràcter filosòfic que pretenia acostar-se a aquestes relacions des d'una òptica multidisciplinària. Segons Lawrence Buell (2016), considerat un dels fundadors de l'ecocrítica als Estats Units, la naturalesa interdisciplinària del moviment va propiciar que s'incorporessin al debat altres formes d'entendre el paisatge més enllà de les representacions romantitzades de la natura i s'acollís la presència del no-humà: éssers vius i entitats que, des d'ara, ja comptaran amb una agència pròpia. És en aquest nou marc on, al meu entendre, tenen lloc les figuracions artístiques més interessants, s'experimenta amb noves maneres d'entendre la vida i s'estableixen vincles amb el nou materialisme efervescent dins els paràmetres posthumanistes. Estudiosos com Buell (1996) i Jonathan Bate (2001) ja consideraren l'existència del no-humà en les seves aproximacions a Henry David Thoreau, Samuel Taylor Coleridge, George Gordon Byron (Lord Byron) i John Keats.

Per tant, les noves inquietuds que giren al voltant de l'ecocrítica ja fa més de dues dècades que es plantegen en els estudis literaris i acadèmics. Pel que fa a l'àmbit de la poesia, el

primer poemari que s'ha considerat que recull les preocupacions ecològiques tenint en compte aquesta idea d'energia compartida entre éssers humans i no-humans, és *alfabet* (1981, en minúscula a l'original) de la poeta danesa Inger Christensen. En aquest llibre es produeix una fusió del subjecte amb l'entorn natural i els seus fenòmens meteorològics des d'una perspectiva de similitud i d'energia compartida. Continuant amb el desig d'explorar les convergències entre el llenguatge poètic i la natura, Jody Gladding, autora nord-americana coneguda pels seus poemaris *Rooms and Their Airs* (2009), *Translations of Bark Beetle: poems* (2014) o *The spiders my arms* (2018), també fa una proposta eco-poètica per promoure noves maneres de concebre i habitar el món. La nòmina de poetes interessades en aquesta qüestió s'engrosseix dia a dia i inclou noms com Gabriel Gudding, Cody Rose, Angela Rawlings, Evelyn Reilly, entre d'altres. Malgrat la relativa joventut de l'ecocrítica i les expressions artístiques que se'n deriven, en els darrers anys la interacció entre l'ecologia, les ciències mediambientals i les humanitats ha originat un volum considerable de versos d'una qualitat extraordinària. Es tracta d'un corpus majoritàriament escrit per dones d'origen anglosaxó i d'edats ben variades, que reacciona davant d'una situació de crisi antropogènica i, per tant, prolifera a nivell global.

2. COSSOS AFECTIUS I RELACIONALS EN LA POESIA CATALANA DE LES DARRERES DÈCADES

Tal com he apuntat a la introducció, el corpus en llengua catalana més afí a les inquietuds antropogèniques i als principis de l'ecocrítica és el que neix de la mà de poetes com Calafell, Rothkovic i Mirabet, en les quals em centraré, però també podria comprendre l'obra d'altres autores, com per exemple, Raquel Santanera, Maria Sevilla o Antònia Vicens, que, per motius d'espai, no he inclòs en aquesta primera incursió en el tema. De les autores seleccionades, he considerat que els poemaris més representatius de les perspectives i ontologies del nou materialisme són: *Nosaltres, qui* (2020) de Mireia Calafell, *Lianes o les rates que imiten l'Esther Williams* (2021) de Núria Mirabet i *Als llacs* (2021) de Silvie Rothkovic.

2.1. NOSALTRES, QUI

Després de *Poètiques del cos* (2006), *Costures* (2010) i *Tantes mudes* (2014), Mireia Calafell publicà *Nosaltres, qui* (2020) i l'encetà amb un pròleg ben revelador:

Qui som nosaltres, qui. Qui som tu i jo i qui són aquells, qui el propietari, l'autoritat, qui els autors al llom de tapa dura i qui la tinta que no firma, la que omplirà de fongs la nostra tomba. Qui som, digues qui som. Qui la pedra primera., la calç del mur, la seva alçada pintura blanca, camisa oberta, frega als ronyons pel cansament i l'advertència: mai no serà prou alt l'envà, mai no podràs dir *ara ja està, no calen més esforços, ja res no creuarà el llindar [...]*.

(2020: 9)

Arrencant amb la força d'aquest interrogant de caràcter ontològic que dona títol al llibre, Calafell fa una declaració de principis. No tan sols interpel·la el lector sobre la seva identitat, sinó que l'inclou en el nosaltres, en un subjecte de caràcter col·lectiu amb el qual comparteix atributs de tota mena: «el propietari», «l'autoritat», «la pedra primera», «la calç del mur», qui són i per què tots ells resten sotmesos a «l'advertència» de la irreversibilitat? Amb aquest pròleg, Calafell es fa ressò d'una preocupació que va més enllà del subjecte individual, d'una responsabilitat compartida que, tal com veurem tot seguit, es manifesta a través d'emocions associades a la culpa, a la desesperança, a l'esgotament i a l'exhauriment.

El plantejament del prefaci, però, troba la seva expressió creativa en el poema “Nosaltres”:

NOSALTRES
 som la fúria del vent que allunya els ports
 som el fred de cada nit dins l'estable
 som la pena del mar que no té platja
 som la recança dels ocells dins d'una gàbia
 som la set dels tuaregs a mitja tarda
 som el deliri de tots els cavalls salvatges
 som la ràbia del peix que empassa plàstic
 som la impotència dels tucans que s'extingeixen
 som la tristesa de qui sap que perdem l'àrtic
 som la impaciència d'un volcà que no té lava

i fràgilment, volgudament: una felicitat manca.

(Calafell, 2020: 51)

Ben d'acord amb les poètiques ecohumanistes, el subjecte es presenta de manera poc interioritzada i descentralitzat. Amb embranzida i determinació, el «nosaltres» es fusiona progressivament amb fenòmens climàtics com, per exemple, el «vent» i el «fred», per tot seguit, identificar-se amb «la recança del ocells», «el deliri dels cavalls salvatges» o «la ràbia del peix que empassa plàstic». Gairebé sense adonar-nos-en, el poema fluctua de la mera identificació amb determinats fenòmens meteorològics a l'experimentació emocional d'aquesta identificació. A partir del segon vers, les emocions canalitzen la similitud, que, com veiem, ve marcada per emocions negatives, de ràbia i de tristesa, que desemboquen irreductiblement en la sensació d'impaciència i resignació del qui se sap mancat, finit i exhaurit. Tal i com observà Margaret Ronda a propòsit d'*alfabet*, Inger Christensen fou de les primeres a establir una relació d'afinitat i semblança entre el subjecte poètic i les entitats orgàniques i inorgàniques presents a la terra. Vindicà l'existència de l'aire que respirava, la llum, la dioxina, la boira i els ocells, tots ells sotmesos en una atmosfera de permanent amenaça, i els atribuï qualitat pròpies dels subjectes animats: “doves exist, / dreamers, and dolls; killers exist, and doves, and doves; / haze, dioxin, and days; days / exist, days, and death; and poems / exist; poems, days, death” (Christensen, 2000[1981]: 14). Segons Ronda, Christensen proposa nous nivells relacionals en l'ecopoesia gràcies a la creació d'una xarxa mútua d'emocions i afectes que s'estén entre els objectes, subjectes i processos en l'antropocè.

Sense tenir encara constància de si Calafell s'inspirà o no en l'obra de Christensen, afirmaria que *Nosaltres*, qui també va més enllà de les correspondències ecològiques i construeix aquest teixit relacional que fa que el subjecte quedí substituït per un conjunt d'organismes estructurats de manera no jeràrquica. Així, mitjançant les iteratives identificacions ecològiques, el poema “Nosaltres” (Calafell, 2020: 51) es fa ressò de determinades definicions posthumanistes que es debaten en el si del nou materialisme. La idea d'Espinoza de cos conat o «social» recollida per Bennett (2010: 21) n'és un exemple, però també ho és la proposta d'una estructura relacional que contempli l'agrupament d'elements i materials vibrants de tota mena. Evocant el pensament rizomàtic de Deleuze i Guattari, aquests sistemes funcionen malgrat la diversitat d'energies que els generen. No els dirigeix cap centre, precisament perquè no hi ha cap materialitat que tingui prou força per determinar-ne la trajectòria. En aquest sentit, versos com «som la ràbia del peix que empassa plàstic» o «som la impaciència d'un volcà que no té lava» situaria el subjecte humà al mateix nivell que els peixos o el volcà. Ambdues realitats es troben en un nivell equitatiu i ambdues són capaces d'experimentar emocions com el dolor, la impaciència o

la ràbia. Es produeix, en efecte, un agrupament de diversos cossos, tots ells amb agència pròpia, que manté paral·lelismes amb la idea de cos conat tot just esmentada. Tal com Spinoza observà a la seva *Ètica* (citada a Bennett, 2010: 21) els cossos conats o associatius només són possibles si partim d'una visió ontològica que considera que totes les coses són «modes» d'una «substància» comuna. És a dir, qualsevol entitat orgànica o inorgànica, sigui el volcà, el vent o el tros de plàstic dels versos de Calafell ja no es defineixen com a objectes o subjectes, sinó com a «modes» que tenen la propietat constant d'afectar i ésser contínuament afectats per altres cossos. El poema «No és veritat» ho subratlla magníficament per mitjà d'un ritme melòdic, però accelerat, que marca la interconnexió entre cadascun dels elements, tots a l'aguait d'una fi imminent provocada per la crisi ecològica: «No és veritat / que amb cada bes/ reneixi el món, / [...] “No és veritat / que amb cada bes / siguin més lents / tots els desgels / i un os polar / corri tranquil / sense la por / de caure avall» (Calafell, 2020: 55). La tristesa davant la devastació del paisatge a «Omissions» (18), la sal de la mar plena de mort a «Europa» (29), els ocells que presagien la fi de tot o la representen ells mateixos a «Veri» (28) planen pel paisatge de *Nosaltres, qui* com organismes i entitats que se saben condemnats.

2.2. LIANES, O LES RATES QUE IMITEN L'ESTHER WILLIAMS

Inspirant-se en l'experiència del confinament, Núria Mirabet s'endinsa en les entranyes de la soledat i l'aïllament amb un llenguatge asèptic i incisiu. Tot i que el moment d'escriptura del recull de poemes *Lianes o les rates que imiten l'Esther Williams* (2021) és, efectivament, el del confinament imposat per la Covid-19, el fet que els poemes emergeixin del tancament en un espai limitat, asfixiant i construït com a paisatge alternatiu a la malaltia fa que esdevingui una encertada al·legoria de les condicions de l'antropocè. Mirabet explora la soledat i el recolliment, però aquesta fugida endins, dins el «búnquer» (2021: 40) on la dona del poema es confina, no és una experiència privada destinada a exaltar la interiorització del subjecte, sinó una soledat literalment col·lectiva i compartida a nivell global. És interessant observar que, si bé la identificació amb el medi no es produeix d'una manera tan recurrent com a *Nosaltres, qui* de Calafell, sí que va adquirint imatges més definides a mesura que avança el poemari. Ja en la primera secció, «Lianes», la interpel·lació a les possibles identitats d'un mateix centra la primera prosa poètica tot subratllant les correspondències entre el subjecte i altres entitats de l'entorn: «Escolta'm. Et parlo a tu que estàs sola; a les ombres d'ulls salvatges que t'acompanyen; als funàmbuls que circulen per les teranyines que files amb la punta de les teves neurones i a les preses que s'hi enganxen; a l'entranya dels secrets de clausura i que clausures [...]» (14). Intuïm que a partir d'aquest moment, l'aïllament, juntament amb el desconsol i l'asfíxia, aniran construint narratives d'incertesa, pèrdua i manca o desconeixement d'un possible futur. Els discursos de la precarietat s'infiltra de nou davant la inutilitat dels objectes que l'home ha construït per conjurar les seves pors i inseguretats: «De tanta humitat n'hem fet fang, / del fang, maons, / de les misèries, ciment, / de la inseguretat, bigues, / del cedre, mobles i armes» (18). Així, servint-se d'un imaginari inspirat en els fenòmens atmosfèrics, veiem com «la xafogor», «la calor», «l'excés de llum», «la pol·lució exterior» i «el soroll» també són considerats matèries vibrants, emprant la terminologia de Bennett: matèries que actuen i tenen un efecte en la resta de cossos. D'aquesta manera, tot i la soledat i l'aïllament imposats pel confinament, Mirabet construeix una xarxa de relacions entre el subjecte i els fenòmens exteriors, que, com la pluja o el sol, sempre acaben infiltrant-se per les esquerdes de la casa i la pell del subjecte. En aquest sentit, les constants referències a la porositat dels límits tornen a ser rellevants perquè subratllen dos aspectes que ja he mencionat a propòsit de Calafell: el paper de la

transcorporeïtat per emfasitzar el caràcter interpersonal de les relacions, i la importància de representar la constant obertura del subjecte que «s'obre com una flor. Epidèrmica» (40). En definitiva, el recull de poemes de Mirabet, proposa una fascinant intersecció entre les temàtiques derivades del confinament (mort, aïllament, soledat, por, etc.) i les que provenen de les narratives de la devastació (pèrdua, desolació, resignació davant la terra abandonada, etc.) per promoure noves representacions complexes de la relació persona-entorn.

Tant Calafell com Mirabet exploren figuracions poètiques afins al nou materialisme i a les nocions de matèria viva i vibrant (aquella matèria amb la qual s'estableixen diversos nivells de relacions afectives). Hem vist, així mateix, que hi predominen les emocions que s'han considerat proscrietes: la por a la incertesa, l'angoixa davant la destrucció de l'entorn, i la culpa que es deriva d'aquesta devastació. Però també hem observat que, en la reformulació del subjecte, les emocions han deixat de ser estrictament individuals i privades per passar a formar part d'un espai compartit — recordem aquí el concepte de «geoafecte»— i, per tant, la culpa també s'ha d'entendre des d'aquesta perspectiva no individual.

2.3. ALS LLACS

Silvie Rothkovic, poeta i pianista, autora d'*Helicòpter*, *Altres Arbres*, *Pianos* i *La nit que és dins el dia*, ha publicat recentment *Als llacs* (2021) un poemari que val la pena de llegir juntament amb el projecte musical que creà amb Jan Garrido, *Hotel iglú* (2021), amb el qual comparteix gran part de l'imaginari creatiu. El recull de Rothkovic és d'una força intuïtiva indescriptible. Situat en un paisatge amb referències nòrdiques, l'univers artístic amb el qual fa dialogar l'espai geogràfic desencadena noves representacions de la subjectivitat que ofereixen, encara, una nova dimensió a les interpretacions que hem vist fins ara. Les constants al·lusions a l'univers artístic creat per l'ésser humà, a pesar del seu afany i naturalesa depredadors, fan de contrapunt i alleujament davant el presagi d'una catàstrofe imminent. Així, el poema «Brodsky» (Rothkovic, 2021: 46), parla de «Els homes que han fet / els avions o els edificis / i els que han fet les simfonies». Efectivament, hi tornem a trobar la qüestió de la incertesa i el neguit davant d'un futur precari, però al costat de les imatges d'exhauriment respecte al medi, hi trobem una nova realitat material, contigua al subjecte, amb la qual s'estableix una nova relació. Es tracta del sediment de la creació immaterial, artística, que a través de referències pictòriques, musicals i culturals diverses ofereix al subjecte una altra realitat amb què fusionar-se. Aquest conjunt de referències crea una nova intensitat, en tant que és fortament carregada d'afecte, en l'entramat de relacions que el jo manté amb l'exterior. Un bon exemple, seria el poema «Tu Òpera», en què els ossos del subjecte sonen en caminar i reproduïxen una mena de melodia eixordadora i asfixiant:

TU ÒPERA

Ara unes restes mortals
em vesteixo com si m'haguessis de veure
feta ossos brescats que al caminar
sonen com si algú s'ofegués
ofecs petits
com tot Schumann sonant fort
al carrer, al teu pis petit

al fons de la teva orella
que per dins és un formiguer
de tubs tristos.

(Rothkovic, 2021: 100)

Es produeix, en conseqüència, una identificació entre cossos vius i objectes inanimats que acaben formant un cos híbrid de substàncies i materials orgànics i inorgànics. No és l'únic exemple on es mostra aquesta simbiosi amb matèries primeres. Són freqüents les afinitats amb la fusta (103), el carbó (20), el paper (25), la terra (114) i, fins i tot, les escombraries (14), que l'autora utilitza per expressar moments d'intimitat, emocions i sentiments. Talment com en els poemaris de Mirabet i Calafell, el presagi de la finitud també plana al llarg de tot el llibre com una premonició que «es dibuixava al cel / jo el volia» (109). Emocions com la por, l'angoixa i el pànic es condensen en versos breus que s'interposen entre els poemes com si es tractés d'un compàs de notes tristes i dissonants. En *Als llacs* tampoc hi trobem consol ni aixopluc, sinó resignació, impotència i una absoluta certesa que les coses s'han fet erròniament. Al poema «Refugi», per exemple, s'hi expressa el neguit de no haver estat capaç d'aprofitar un instant quan era possible: «Havia d'haver respirat el / refugi quan el tenia, havia d'haver endreçat / el que era aleshores segons els punts cardinals: / vidre, Imi Knoebel, ningú i al nord només / ocells» (78). I al poema «Un fred d'estar aquí...» topem de nou amb una imatge d'impotència representada, en aquest cas, per animals dins de pots de vidre que fan crisàlides (84). El subjecte plora, se sent i no se sent agent d'aquest desastre, i s'ensorra en una profunda tristesa. En aquest sentit, *Als llacs* eleva la tensió entre el subjecte i el medi gràcies a un ús energitzat de la transcòrporèitat i del llenguatge sensorial. Evocant Deleuze, diria que es produeix una immersió del subjecte en el medi a través dels sentits i la percepció, una immersió que en els poemaris anteriors percebem amb menys força o de manera puntual.

3. ESTARTÈGIES D'ADAPTACIÓ I COMPENSACIÓ

Havent analitzat l'abast relacional de la subjectivitat ecohumanista des de la perspectiva dels afectes, proposo en aquest darrer apartat una exploració de les estratègies i mecanismes d'adaptació escollits per Calafell, Mirabet i Rothkovic davant les situacions d'irreversibilitat, amenaça i precarietat descrites en els seus poemes. És interessant destacar que en els tres poemaris es desplega un conjunt d'estratègies força similar i recurrent. La més evident —i que d'alguna manera ja he anat desenvolupant al llarg de l'article— és la que es troba en el si dels propòsits de l'ecocrítica, l'ecohumanisme i les nocions relacionals del nou materialisme. És a dir, l'estratègia que se serveix del conjunt de processos d'identificació, similitud, correlació i, fins i tot, fusió entre el subjecte poètic i el medi. Com he apuntat més amunt, lluny d'ésser una solució als problemes sorgits de la crisi de la biosfera, el fet que s'hagi atribuït una agència a la totalitat d'éssers i entitats ambientals pot ajudar a promoure actituds d'empatia i preservació del medi. Aquesta és, sens dubte, l'estratègia més generalitzada (ja que és inherent a la idea de descentralització i obertura del subjecte que es troba a la base de les teories posthumanistes), i és la que es manifesta d'una manera més recurrent en el recull de poemes de Calafell.

Un altre mecanisme de compensació —i recordem que segons Freud i Klein aquestes estratègies no tan sols contribueixen a alleujar el dolor sinó també a sublimar la culpa— són les pràctiques del dol. A *Lianes o rates que imiten l'Esther Williams*, Mirabet recorda les morts de la pandèmia per mitjà de la lluna que «amb l'amplitud de la seva ombra / les dibuixa a terra perquè sapiguem on són» (2021: 26). Al seu torn, Rothkovic

fa un plany de la pèrdua a cada poema i, fins i tot, recrea un dol anticipat en poemes que intueixen comiats i finals. Una altra estratègia que apareix en aquestes dues poetes, i que d'alguna manera té punts en comú amb les pràctiques de dol, és l'intent de reconstruir les parts del que ha desaparegut o està en procés de desaparèixer. A l'estudi *Affect and Environment in the Contemporary Ecopoetics*, Ronda nota que existeixen certes similituds entre el trauma i l'angoixa provocada per la percepció constant d'un lent procés de desaparició, i que una reacció habitual a aquests sentiments és cercar formes de reconstruir objectes que restaurin una certa impressió de seguretat i dotin de sentit al subjecte. Així, tant Mirabet com Rothkovic intentaran (re)construir espais de protecció: Mirabet parla de la dona que pretén convertir la seva habitació en un búnquer per aïllar-se i protegir-se de la pandèmia; i Rothkovic es lamenta dels intents fallits de trobar i construir un refugi estable. En els dos casos, l'estratègia —que segons alguns teòrics de la psicoanàlisi, com Shierry Weber Nichol森 (2004), ben bé podria remetre a la fantasia de totalitat de la infantesa)— fracassa i deixa al descobert la dinàmica de construcció i destrucció que caracteritza l'època de crisi en què viuen.

Finalment, tot i la vulnerabilitat i la impossibilitat d'aturar els canvis, les tres autores coincideixen a reivindicar una altra pràctica restauradora: l'escriptura. No es tracta d'una estratègia original: Christensen ja l'havia proposada a *alfabet*, i Ronda, en la seva lectura del poema, anotà que davant l'amenaça de la destrucció el poema mateix esdevenia una pràctica de reparació: «It attempts to find compensation through its own creative activity [...]. Christensen describes her writing as offering a compensatory reconfiguration of the seasons, natural cycles, the elements, the living body, imaginatively restoring relationality through this pattern of similes» (2020: 348). En efecte, en trobem nombrosos exemples en els poemaris estudiats. Hi ha al·lusions freqüents que consideren la paraula com a única esperança de futur («a qui invocarem si limitem les paraules?» [Mirabet, 2021: 21]) o com un mecanisme de solidificació de la realitat («paraules de fang calcari» [Rothkovic, 2021: 27]). Per tant, no ens ha de sobtar que l'escriptura, en tant que realitat matèrica, acabi convertint-se en un element aglutinador de cossos i esdevingui, tal com veiem en els poemes de Rothkovic, l'epidermis del jo poètic i la seva porta d'accés a la percepció.

En conclusió, la força i vitalitat d'aquestes estratègies contrasta amb la negativitat de l'entorn. Aquests mecanismes d'adaptació i compensació no s'entendrien sense tenir en consideració la permanent oscil·lació entre forces de creació i de destrucció que trobem en els poemaris tractats. Si més no, el que resulta interessant a nivell de construcció d'un discurs teòric i d'idees, és el fet que la resposta comuna de Calafell, Mirabet i Rothkovic a les narratives preeminentes d'irreversibilitat sintetitza els elements més significatius de l'ecocrítica, tant a nivell estètic com filosòfic i psicològic. Es a dir, la seva poesia respon a les preguntes crítiques plantejades per l'ecohumanisme amb què he iniciat aquest article, i ofereix una alternativa restauradora i empàtica a l'hora de relacionar-se afectivament amb el medi. Però al marge de l'efectivitat d'aquestes estratègies —qüestió que requeriria una aproximació de caràcter més psicològic— el que convé destacar d'aquestes autores és l'extraordinària energia, originalitat i risc creatiu en l'ús de representacions i imaginaris. Una poesia, sens dubte, que, inspirada en una sòlida base teòrica i genuïnament interdisciplinària, respon a les inquietuds del segle XXI i ens interpel·la bellament.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Barret, Karen Caplovitz. 1995. *A functionalist approach to shame and guilt*. En *Self-conscious emotions*, ed. June Price Tangney i Kurt W. Fischer. Nova York: The Guilford, 25-63-
- Bate, Jonathan. 2002. *The Song of Earth*. Harvard: Harvard University Press.
- Bennet, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham i Londres: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2017. «Critical Posthuman Knowledges», *South Atlantic Quarterly*, 116(1): 83-96.
- Buell, Lawrence. 1996. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Harvard: Harvard University Press.
- Buell, Lawrence. 2016. «Anthropocene Panic: Contemporary Ecocriticism and the Issue of Human Numbers». *Frame* 29(2): 1-5.
<https://dash.harvard.edu/handle/1/32192699>
- Calafell, Mireia. 2020. *Nosaltres, qui*. Barcelona: LaBreu.
- Christensen, Inger. 2000 [1981]. *Alphabet*. Trad. Susanna Nied. Nova York: New Directions Books.
- Csiki Helg, Kristina. 2019. *Exploring the Places that Language and Nature Converge. Ethics and Aesthetics in Jody Gladding's Poetry*. Lund: Lund University.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Columbia: Columbia University Press.
- Eisenberg, Nancy. 1986. *Altruistic emotion, cognition, and behavior*. Londres: Psychology Press.
- Etxebarria, Itziar. 2000. «Guilt and Emotion under Suspicion». *Psichothema*, 12: 101-108.
- Freud, Sigmund. 1976 [1923]. «El yo y el ello», en *Obras Completas*, vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1-67.
- Glotfelty, Cheryll (1996). «Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis». En Cheryll Glotfelty i Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader*. Atenes i Londres: The University of Georgia Press, xv-xxxvii.
- Hiltner, Ken. 2014. *Ecocriticism: The Essential Reader*. Abingdon: Routledge.
- Jaggar, Alison. M. 1989. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology », *Inquiry* 32(2): 151-176.
- Klein, Melanie. 1998. *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. Londres: Virago Press.
- Klein, Melanie. 2001. *Envy and gratitude: a study of unconscious sources*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Massumi, Brian. 2015. *Politics of Affect*. Cambridge, UK; Malden MA: Polity.
- Mirabet, Núria. 2021. *Lianes o les rates que imiten l'Esther Williams*. Barcelona: Trípede.
- Nicholsen, Shierry Weber. 2004. *The Love of Nature and the End of the World: Unspoken Dimensions of Environmental Concern*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pons, Margalida. 2020. «Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». *452F Revista de Teoria de la Literatura y literatura comparada*, 22: 39-59.
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/29168/30925>
- Ronda, Margaret. 2020. «Affect and Environment in the Contemporary Eco-poetics ». En *Affect and Literature*, ed. Alex Houen. Cambridge: Cambridge University Press, 337-354.
- Rothkovic, Silvie. 2021. *Als llacs*. Barcelona: LaBreu.

Rothkovic, Silvie i Jan Garrido. 2021. *Hotel Iglú*. Autoedició. <https://sonsdexaloc.com/nunavut-ens-refugia-a-lhotel-iglu/> (darrer accés 13.04.2022).

On Affect and Ecopoetics

Sobre el afecto y la ecopoética

KATARZYNA PASZKIEWICZ

ADHUC—Research Center for Theory, Gender, Sexuality

<https://orcid.org/0000-0002-2931-2839>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-01-20

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-05-19

ABSTRACT: In this article, I aim to contribute to the discussion on the convergence between ecocriticism, especially in its new materialist strands, and affect studies, by focusing on their applicability to the study of poetry. Drawing on Jane Bennett, I set out to explore the potential of poetry to imagine the worlds beyond the anthropocentric, as well as to engender attentiveness to the nonhuman as proposed in new materialisms. I contend that Bennett's theorization of affect, vibrant matter, and her model of influx-and-efflux, can be fruitfully thought of in connection to what the writer and scholar Julia Fiedorczuk conceptualizes as ecopoetics. In particular, and addressing Fiedorczuk's ecocriticism and poetic practice, this paper will understand ecopoetics as a means of inducing «an aesthetic-affective openness to material vitality» (Bennett, 2010: x), and it will raise questions about how to write an «I» in a world of vibrant matter.

Key words: affect, ecopoetics, Julia Fiedorczuk, vibrant matter, non-anthropocentric poetry, influx-and-efflux.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es contribuir al debate sobre las convergencias entre los estudios sobre el afecto (*affect studies*) y la ecocrítica, especialmente en las vertientes neomaterialistas, centrándose en su aplicabilidad al estudio de la poesía. Partiendo del pensamiento de Jane Bennett, el artículo plantea preguntas sobre el potencial de la poesía para imaginar mundos más allá de lo antropocéntrico, generando una atención (*attentiveness*) hacia lo no humano, tal y como se propone en los nuevos materialismos. La teorización del afecto y de la materia vibrante, así como el modelo de «influx-and-efflux» de Bennett, pueden ser pensados de manera fructífera en relación con lo que la escritora y teórica Julia Fiedorczuk denomina «ecopoética». Explorando tanto el

pensamiento ecocrítico como la práctica poética de Fiedorczuk, este artículo conceptualiza la ecopoética como una manera de inducir «una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material» (Bennett, 2010: x) y plantea preguntas sobre cómo escribir el «yo» en el mundo de la materia vibrante.

Palabras clave: afecto, ecopoética, Julia Fiedorczuk, materia vibrante, poesía no antropocéntrica, *influx-and-efflux*.

1. INTRODUCTION

The last two decades have witnessed a renewed interdisciplinary interest in theorizations of affect, emotion and materiality. There are several important convergences in the relatively simultaneous affective turn in the humanities and social sciences (Clough, 2007),¹ and the material turn as articulated in ecocriticism (Iovino and Oppermann, 2014).² Affect theory, like material ecocriticism, appears in part as a response to social constructivism and what has been often referred to as the poststructuralist overemphasis on discourse. As Kyle Bladow and Jennifer Ladino point out in their introduction to *Affective Ecocriticism*, both theoretical turns «recuperate terms that had long found themselves on the denigrated side of entrenched Cartesian dualisms: if ‘emotion’ was theoretically suspect before the affective turn, ‘nature’ was just as suspect prior to the emergence of ecocriticism» (2018: 4). Despite a number of differences between these two frameworks,³ in fact, they share much common ground, mostly in their consistent questioning of «discrete notions of embodied selfhood» and their focus on «the trajectories of transcorporeal encounters that are intricate and dynamic» (2018: 8).

Several critical voices have been raised against the affect and new materialist theorists. The emphasis on «newness» and «turn» has been questioned by Sara Ahmed (2008), Clare Hemmings (2005) and Clara Fischer (2016), among other thinkers, who highlight how it risks erasure of an ongoing engagement with affect, emotion and materiality in feminist studies. Furthermore, as Fischer argues in her analysis of recent feminist theorizing on affect and materiality, these approaches do not always «provide anti-dualistic and holistic ways of thinking about the body, mind, culture, language, and emotion» (2018: 84). That is, their «revaluing of nature, materiality, and affect or emotion often results in an atomism and a reversal of the very dualisms [they claim] to undermine, as bodily immanence and affect take priority over cognition and culture» (2018: 85–86).

¹ The turn to affect has culminated in several theoretical «orientations», ranging from philosophy, neuroscience to cultural theory. *The Affect Theory Reader* distinguishes eight «affectual orientations», but at the same time it recognizes that affect theory may take «infinitely multiple iterations» (Gregg and Seigworth, 2010: 4). On the transdisciplinary broadness of the concept of «affect» and its possible applications to the study of poetry, especially in the context of Catalan Literary Studies, see Margalida Pons (2021).

² Here I am referring mostly to the so-called new materialisms. As Kyle Bladow and Jennifer Ladino rightly observe, «materialism is not exactly ‘new’ to ecocriticism, though it has taken on greater significance in recent years as new materialist projects develop» (2018: 7). The material turn in ecocriticism is associated with several publications appearing in the late 2000s (Barad, 2007; Alaimo, 2010; Bennett, 2010), often in dialogue with the works of Rosi Braidotti and Donna Haraway. See also Coole and Frost (2010).

³ As Bladow and Ladino argue, «affect theorists have tended to prioritize affect within and in relation to bodies and to overlook the environment’s role in shaping it, [while] ecocritics have too often neglected the affectivity of human bodies in their eagerness to champion greater attention to the more-than-human world» (2018: 3-4).

For instance, Brian Massumi's (2002) work, which figures in many affect studies, is criticised for elevating spontaneous, bodily affect at the expense of cognition, thus contributing to the fortification of the customary distinction between thought and feeling, and ultimately, between culture and nature (Hemmings, 2005; Pedwell and Whitehead, 2012; among others).⁴ In turn, new materialist scholars, such as Elizabeth Grosz, Karen Barad, Vicki Kirby or Stacy Alaimo, have reinstated nature and matter as a privileged site of feminist exploration, yet in the process, according to Sara Ahmed, they have reduced the complex heterogeneity of earlier feminist thought to «anti-biologism» (Ahmed, 2008).

Arguably, however, most affect theorists are driven by a non-binary comprehension of affect (emotion) and thought (cognition). Further, scholars engaging with new materialism develop non-reductive frameworks for rethinking nature and matter by conceptualizing nature and culture as radically inseparable parts of a dynamic continuum (following Haraway's [2003] term *naturecultures*) – a continuum that dissolves conventional dichotomies of life and matter, subjective and objective, organic and inorganic. Barad's proposed concept of «intra-action» (that is, «the mutual constitution of object and agencies of observation within phenomena»), as opposed to «interaction», which presupposes prior entities) is seen as both «physical» and «conceptual», «material» and «discursive» (2007: 196–197). Alaimo's (2010) posthumanist notion of «trans-corporeality» implies that all creatures, including human beings, are not only profoundly interrelated, but also inextricably enmeshed with the dynamic, material, more-than-human world (with bacteria, viruses, parasites, pollution, toxic waste, and so on). The new materialist work of Barad and Alaimo, as well as other scholars, such as Jane Bennett (2010), puts forward our inseparability from the environment (thus questioning the very notion of the environment, understood as something that «environs»),⁵ and, crucially, it also refigures the nonhuman or more-than-human matter as vibrant and agentic. Drawing from Spinozist, Deleuzian, Nietzschean and vitalist traditions, Bennett argues for «a more *distributive* agency», as part of a larger project of «dissipat[ing] the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic» (2010: ix–x, emphasis in original).

Affect – especially in Spinozist-Deleuzian orientations, which understand it «as an entire, vital, and modulating field of myriad becomings across human and nonhuman»⁶ – is key in these theorizations. In Bennett's reassessment of matter and its agency, the affective is often merged with the material: «What I am calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement or 'life force' added to the matter said to house it. [...] I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body» (2010: xiii). Affect should not be understood, then, as an individualized emotion, compassion or empathy⁷ – which, as a product of human

⁴ Another thorny issue is the distinction between affect and emotion. See, for instance, Fischer (2016).

⁵ As Sean Cubitt argues: «Environment presumes something that environs and something environed. It seems safe to presume that the only ones talking about environing are human and that the environment is the nonhuman that surrounds them» (2019).

⁶ See Gregg and Seigworth (2010: 6). This orientation is usually associated with the nonhuman turn and non-Cartesian traditions in philosophy. According to the editors of *The Affect Theory Reader*, we can include here feminist work (Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Genevieve Lloyd and Moira Gatens), philosophically inflected cultural studies (Lawrence Grossberg, Meaghan Morris, Brian Massumi) and political philosophy (Michael Hardt and Antonio Negri), among other thinkers.

⁷ One could also include here sympathetic concern, yet another term that has been problematized by feminist and postcolonial scholars, as it reproduces the hierarchical opposition between subject and object, where the sympathetic attention necessarily fetishizes the Other. However, it is worth mentioning that in her *Influx & Efflux*, and thinking with Walt Whitman, Jane Bennett (2020) understands the concept of sympathy not as a Christian virtue or moral sentiment, but as more-than-human atmospheric forces (thus once again merging the affective and the material). For Whitman, the term can mark «an atmospherics of indeterminate

intentionality, presupposes a hierarchal relationship between the self and the environment – but rather, in a Spinozist fashion, as the increase or decrease in capacities for action, extended to the affective bodies of animals, plants and minerals.⁸ In this sense, affect disrupts any «humanistic», or «paternalistic», ways of engaging with the environment contained in the idea of «caretaking» (Conley, 2016). In material ecocriticism, affect implies not «caring *for* an environment», but rather «a cultivated, patient, sensory attentiveness to nonhuman forces» (Bennett, 2010: 111, xiv) – what Anna Tsing (2015) dubs «the arts of noticing», and Karen Barad (2007) and Donna Haraway (2016) «response-ability». These terms make reference to both accountability and the senses, that is, they imply «detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling) a fuller range of nonhuman powers circulating around and within human bodies» (Bennett, 2010: ix).

This commitment to revaluation of the material and the affective is particularly relevant in what has been referred to as «the Anthropocene», the discourses on which are often driven by a binary logic that «separates humanity from the web of life» (Moore, 2017: 595).⁹ As Bennett argues, «such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relationships» (2010: 13). If we respond to the new materialist call «to stretch our modes and sites of awareness, sensitivity, and attachment» to the world (Connolly, 2013: 49), by artistic and other means of expression, then what genres, strategies and poetics can help us in this task? What role can different cultural forms adopt in capturing, mediating and co-creating our ways of living (and dying) in these precarious times?

In this article, I aim to contribute to the discussion on the intersections between affect studies and ecocriticism, especially in its new materialist strands, by focusing on one such cultural form: poetry. As Joanna Mąkowska argues in «Poetic Thinking in the Anthropocene», «poetry matters today, in times of planetary crisis, not because it might serve as an embellishment for theory, but because it offers [...] a complex training in integrative thinking» (2021: 793). That is, poetic thinking, which combines «intellect, embodied intensity, and affectivity», seems well suited «to articulate a dynamically changing relationship between the embodied self and a larger nature-culture continuum» (2021: 793). Drawing on Bennett, I set out to explore the potential of poetry to imagine the worlds beyond the anthropocentric, as well as to engender attentiveness to the nonhuman as proposed in new materialisms. I contend that Bennett's theorization of

eros; it is also the name he gives to the earth's utterly impartial acceptance of each and every one of its elements or inhabitants; it appears also as a biological organ (like lungs or heart); and it even emerges an apersonal physical force (akin to sunlight or gravity). With the last image, Whitman seems keen to locate sympathy within the very infrastructure of the cosmos» (2020: xv). Of particular interest for affect studies and material ecocriticism is Bennett's understanding of sympathy as barometric sensitivity, «a circuit of water, breath, or electricity passing between bodies», which expands the scope of sympathy «beyond the boundaries of the self» (2020: 41-42). This conceptualization is akin to non-representational theories of affective atmospheres proposed by geographers such as Nigel Thrift (2008) or Ben Anderson (2009), as well as Lauren Berlant's (2011) theorization of affect, aesthetics and atmospheres.

⁸ According to Bennett, affect is not limited to human bodies; it is not necessarily transpersonal or intersubjective, but it may be impersonal; that is, it may be inherent to «forms that cannot be imagined [...] as persons» (2010: xii).

⁹ As Jason Moore neatly summarizes this problem: «This makes for a familiar story, one of Humanity doing many terrible things to Nature. It goes something like this. Take one part 'human'. Then one part 'environmental consequences'. Voila! [...] Nature becomes a factor, a variable, a part of the story. This logic runs deep. It is a reflex, a part of our intellectual muscle memory. It shapes our thinking of planetary crisis and its origins, preconceptualizing humanity and nature as separate first, connected second» (2017: 595).

affect, vibrant matter, and her more recent model of «influx-and-efflux» (Bennett, 2020), can be fruitfully thought of in connection to what the writer and scholar Julia Fiedorczuk conceptualizes as ecopoetics. In particular, and addressing Fiedorczuk's ecocriticism and poetic practice, this paper will posit ecopoetics as a means of inducing «an aesthetic-affective openness to material vitality» (Bennett, 2010: x), and it will raise questions about «how to bespeak an I alive in a world of vibrant matter» (2020: xii).

My reading is driven by the belief that the aesthetic-affective openness postulated by Bennett requires attention to both affect and form. In my approach, I follow Eugenie Brinkema (2014: xiv), who argues that discussions of affect should not be divorced from those of textuality and representation. She asks: «What [...] would happen to the study of affectivity and form if we were to reintroduce close reading to the study of sensation, not as felt by moved bodies, but as wildly composed in specific cinematic, literary, and critical texts?» (2014: xvi). In line with other «formalist» affect scholars, such as Lauren Berlant (2011) or Sianne Ngai (2005), Brinkema is interested in what texts do at a formal level to compose affects. In building on Brinkema, my work also converses with Nicole Merola's analysis of Juliana Spahr's poetry,¹⁰ whose formal experimentations, according to the scholar, «demand affect studies and reading modes that fasten closer to Brinkema than Massumi but that also, contra Brinkema, position the human reader and body as centrally important to the composition, elicitation, production, and circulation of affect» (2018: 31). Like Merola, I also think that, when reading Fiedorczuk's poetry, it is crucial to «tarry at the juncture of form and affect» (2018: 30), and that reading for affect needs to take into consideration the performative capacities of texts. Yet, for the lack of space, in this paper I will focus mainly on compositional aspects of Fiedorczuk's poetry, while making only brief references to some possible implications for the reader's embodied perception. In what follows, then, I look at Fiedorczuk's ecocritical thought and a selection of her own poems to highlight a number of affinities with Bennett's new materialist work. In doing so, I hope to show how attention to materiality through the affective might enable us to rethink the role of poetry in fostering our attunement to the entanglements of human and more-than-human worlds.

2. ECOPOETICS AS AN AESTHETIC-AFFECTIVE OPENNESS TO VIBRANT MATTER

Julia Fiedorczuk is the prize-winning author of six books of poetry and four of prose.¹¹ As well as being a writer, she is Associate Professor at the University of Warsaw, specializing in 20th-century American poetry and ecocriticism. Her writing, thus, flows between different forms and genres, from literary theory, translation, poetry to philosophy. It can be argued that it is precisely this hovering that enables her to be particularly attentive to the nonhuman world, or in Bennett's words, to «the contributions made by actants whose first language is not human» (2020: xxi).¹²

¹⁰ In particular, Juliana Spahr's *this connection of everyone with lungs: poems*.

¹¹ Fiedorczuk's collections of poetry include: *Listopad nad Narwią* («November at the River Narew», 2000), *Bio* («Bio», 2004), *Planeta rzeczy zagubionych* («A Planet of Lost Things», 2006), *Tlen* («Oxygen», 2009), *tuż-tuż* («almost-there», 2012), and *Psalmy* («Psalms», 2017, for which Fiedorczuk was awarded the prestigious Wisława Szymborska Prize in 2018). Fiedorczuk also published short story collections such as *Poranek Marii* («Maria's Morning», 2010), *Bliskie kraje* («Close countries», 2016), and novels *Biała Ofelia* («White Ophelia», 2011), *Nieważkość* («Weightlessness», 2015, nominated for the Nike Literary Award) and *Pod Słońcem* («Under the Sun», 2020).

¹² In reference to this hybridity in writing, Monika Rudaś-Grodzka (2020) advises against treating Fiedorczuk's scholarly work as mere guidelines to reading her poetry.

While nature has always been one of the most recurrent topics in literature, with innumerable poets across different periods expressing their deep care for the environment, whether plants, animals or landscapes, Fiedorczuk's thought and poetic practice go beyond this thematic comprehension of ecopoetry. In step with new materialisms, she challenges the long-standing dichotomies that still lurk in the discourses on the Anthropocene, such as nature/culture, wilderness/civilization, matter/language, and so on. As Monika Rudaś-Grodzka (2020: 406) observes, the poet also distances herself from the strands in ecofeminism which essentialize women as more closely related to nature, body and reproduction, and instead she feels much more comfortable with the figure of the cyborg – indeed, one of her ecocritical essays is entitled «Cyborg in the garden» («Cyborg w ogrodzie», 2015).¹³ The garden, in spite of its mythological and biblical connotations, does not imply here the return to the lost Eden, but an in-between space, which, «like cyborg, is hybrid – a combination of naturalness and artificiality, bios and techne» (Fiedorczuk, 2015: 187).

One of Fiedorczuk's main concerns is the question of poetics, that is, the way in which the language «is asked to do the ecological work» (Bate in Fiedorczuk and Beltrán, 2020: 217). In her trilingual essay *Ekopoetyka / Eco-poética / Ecopoetics* (2020), written with the Mexican writer and translator Gerardo Beltrán, she conceptualises ecopoetics as «an integrative practice leading to the production of new ways of knowing and living» (2020: 205), which involves co-creating human and nonhuman worlds. Pointing to how the term itself combines two words deriving from Greek – «eco» from *oikos* (household) and «poetics» from *poiēsis* (making) – the authors define ecopoetics «as a practice of responsible homemaking» (276). Such a practice, they continue, implies «a way of engaging with other beings and entities with a *heightened awareness* of material and cosmic dimensions of our being» (218, emphasis mine). Elsewhere they refer to ecopoetics as «a heightened sensitivity» (235) and to poetry as «the means to experience states of *heightened intensity* revealing the interpenetration of all things, material and mental, human and nonhuman, animate and inanimate» (283, emphasis mine). Therefore, in line with new materialist thinkers, what is at stake in ecopoetics is both «the arts of noticing» (Tsing, 2015) and «response-ability» (Barad, 2007; Haraway, 2016), which rely not only on ethical obligations to respond, but crucially, on the sensual, affective, as well as cognitive dimensions of perception.

It is in this sense that Fiedorczuk's ecopoetics can be articulated through the «aesthetic-affective openness to vital materiality of things» (Bennett, 2010: x), that is, the attunement to a world populated by nonhuman entities, which involves not so much observing them, but recognizing our own embeddedness, vulnerability and interpenetrability. «Making a home» is «a process of learning to live with others, and of coming to terms with the fact that so many various others make up what we think of as 'ourselves'», write Fiedorczuk and Beltrán (2020: 283). As Bennett theorizes in her work on vibrant matter: «a swarm of nonhumans are at work *inside* and *as* us; we are powered by a host of inner aliens, including ingested plants, animals, pharmaceuticals, and the microbiomes upon which thinking itself relies» (2020: xi, emphasis in original). Fiedorczuk's poetry is concerned with such agencies and affectivities that are not specific to human bodies – what Bennett calls in her writing «impersonal affect» or «material vibrancy», building on the Spinozist notion of affect, «which refers broadly to the capacity of any body for activity and responsiveness» (2010: xii). That is, as Bennett puts it, «organic and inorganic bodies, natural and cultural objects (these distinctions are not particularly salient here) *all* are affective» (2010: xii). Yet, as I will show in the following

¹³ See also Aleksandra Gocławska's (2020) doctoral dissertation on ecofeminist and transnational writing practice of Fiedorczuk and Maria-Mercè Marçal.

pages, Fiedorczuk also poses questions about how these nonhuman agencies affect, or *influence*, the poetic «I». In this sense, I suggest, her poetry can be read through what Bennett calls in her most recent book «influx-and-efflux», a phrase the scholar borrows from Walt Whitman's «Song of Myself» to refer to everyday movements whereby an «I» is «being suffused with apersonal 'affections'», which then exit, having been transformed into something new (2020: 64). In contrast to her earlier work on vibrant matter – in which Bennett highlighted material agencies of the «non-or-not-quite-human», arguing that the «habit of parsing the world into dull matter (it, things) and vibrant life (us, beings)» (2010: ix) had the effect of downplaying the power of things – here she returns to the question of human agency to think about living well in a world of lively materialities (2020: xviii).

If the ecopoetic endeavour consists of heightening our aesthetic-affective attunement to the world and our own posthuman becomings, then the question is: what are the features of a poetics suited for this task? Or, in Bennett's words: «How to write in an eco-philosophical or eco-poetic voice, or hum, which finds, invents, inflects, and arranges words and their images such that they salute the swarm of apersonal, nonhuman agencies amongst and inside us?»¹⁴ «What grammar, syntax, tropes, and tricks are most pertinent to a linguistic and ethical inflection of a process that includes a human, alinguistic influences?» «Such a poetics», she writes, «would try to give these forces their due while placing them in a wordy, normative milieu that is not really their home» (2020: xx–xxi). In what follows, I look at a selection of poems written by Fiedorczuk at different moments in her career to show how in her poetic practice of «responsible home-making» she fosters a non-anthropocentric model of self, while making room to accommodate a variety of «vibrant materials, whose first language is not words» (2020: xxiv).

Fiedorczuk's poetry is driven by a de-anthropocentric impulse, as seen in her consistent focus on a variety of nonhuman lives – whether such nonhuman lives are understood as «Compost», «Electricity», «Noise», «Evening» or «Weather».¹⁵ In consonance with contemporary ecological thought, she often relies on a scale-switching grammar,¹⁶ as she moves on macro- and micro-scales, fluctuating between the earth, seas and air, between the deep time of evolution and that of the intimate and personal, between the galactic and the intercellular space. The writer is attentive to the vibrant matter of things often recurring to the language of physics, biology, chemistry and astronomy. As Bill Johnston notes in the introduction to *Oxygen*, «weaving through the whole are the processes of the physical formation of the earth and, especially, the evolutionary emergence of life and biological speciation. Waking and the springing of life from nests, cocoons, buds, or simply photosynthesis, is ever-present in these poems» (in Fiedorczuk, 2017: xvii–xviii). In line with the new materialist project, Fiedorczuk «bear[s] witness to the vital materialities that flow through and around us», zooming in on a variety of «ontologically diverse actants» (Bennett, 2010: x, xiv): «interstellar dust on the young leaves of first trees» («Orion's Shoulder»),¹⁷ small creatures like «hedgehogs sleeping near the pulse of earth» («Sorella la luna»),¹⁸ insects with «tiny heart» («Beetle»),¹⁹

¹⁴ See «Wild Things: A Conversation with Jack Halberstam and Jane Bennett», <https://www.youtube.com/watch?v=bqCKED7ihUQ>.

¹⁵ Unless stated otherwise, all poems quoted in this article come from the bilingual collection *Oxygen* (2017), with a selection of poems from Fiedorczuk's earlier poetry books and translated from the Polish by Bill Johnston.

¹⁶ Matters of scale and perspective are highly relevant in theorizations on the Anthropocene (see Alaimo 2016 and Oppermann 2018).

¹⁷ Fiedorczuk (2017: 5).

¹⁸ Fiedorczuk (2017: 29).

¹⁹ Fiedorczuk (2017: 13).

compost microscopic organisms («Compost»)²⁰ and haemoglobin that distributes oxygen in our blood («Pewnego dnia»)²¹. Yet, while Fiedorczuk is attentive to the nonhuman agencies and processes, she is also «a poet of the human» (Johnston in Fiedorczuk, 2017: xvii). As Johnston posits: «however profoundly she immersed herself in the *longue durée* of geological and astronomical time (‘the deep time of earth’, as she expresses in the poem ‘Lands and Oceans’), the I is rarely absent for long» (xx–xxi). «Bio», which opens with the line «When I was a fish» (Fiedorczuk, 2017: 23), brings together personal and evolutionary time. In «Beetle», the poet adopts the insect’s perspective («My chin runs with juice», «So much life / It seethes in my tiny heart, almost bursts / my suit of chitin, my gown of flesh»), but it seems to coalesce with that of her own: «Today I have such hunger, such desire / That the day must turn into an endless stream / Of richest yellow, that luscious fruit, the world» (2017: 13).

In reference to this poem, Mąkowska argues that «instead of overconfidently assuming a nonhuman perspective, Fiedorczuk explores how human and more-than-human embodied (and erotic) experience might intersect» (2021: 795–796). Central to Fiedorczuk’s ecopoetic practice is not a definite overturning of the subject, but rather thinking «through the entanglements of the female subject’s lived experience and the life of non-human others» (795). Indeed, according to Mąkowska, Fiedorczuk repeatedly thematizes «a shared, inter-species, affective intensity» (796), or, one might add, kinship, following Donna Haraway’s (2016) extension of kinship beyond patriarchal normativity, blood ties and frontiers of humanity. As Haraway puts it, «all earthlings are kin in the deepest sense» (2016: 103). Like Haraway, Fiedorczuk extends attentiveness and kinship to all «critters», to use Haraway’s generative term that encompasses multiple forms of existence: human and nonhuman animals, microbes, plants and objects (2016: 169).

This does not mean that such relationships with nonhuman critters are inherently harmonious or congenial; as Haraway writes, they can be «full of waste, cruelty, indifference, ignorance and loss» (2003: 12).²² In her ecocritical thinking, Fiedorczuk also underlines that «being embedded in an environment, one of many elements of a biota, does not always have to be a source of joy. After all, it implicates mortality and decay» (Fiedorczuk and Beltrán, 2020: 207). The poet often recurs to the trope of decay and decomposition in her writing, as for example in this poem entitled «Compost»:

These tiny little things eating bodies of leaves on the forest floor.
I rub between my fingers a cold lump of soil,
the dirt fills the contours of the exotic map.

In my arteries, a concert of unknown music,
the hum of blood and life, which hosts me briefly as a river
hosts an unexpected leaf:
a rough voyage down the sheer waterfalls with a view of sky.

I’m lying on the moss.
The lead of clouds veined by the branches,
white sun, wind and the flutter of wings,
meaningless, eyes, claws and feathers,

a meaningless spark between the darkness.
One breath in, one breath out. In and out, beyond me,

²⁰ Translated from the Polish by Elżbieta Wójcik-Leese (Fiedorczuk and Wójcik-Leese, 2012: 74).

²¹ «Pewnego dnia», originally published in *Tlen* (2009), not included in *Oxygen*.

²² Queer ecology (Morton, 2009 and 2010) also reminds us that bodies and environments are often interrelated in toxic kinship, pointing to the diverse «uninvited» kinships like viruses, parasites, and so on.

because I'm a fold in the vast cloth of time,
I live in exile,
a ripple on the surface of water dark as silence.

A leaf falls into a river, the river into the sea.
Sea blooms with the crimson of anemone.
Over this gorgeous meadow, under the vault of the surf,
unhurried indifferent fish.

(Fiedorczuk and Wójcik-Leese, 2012: 74)

Compost, formed from food waste and other decayed remains of organic matter that might include leaves, worms, bacteria and other germs, is used to fertilize the soil in gardens, landscaping and farming. Fiedorczuk aestheticizes and brings tenderness to this seemingly unpoetic matter: the microcritters are referred to as «tiny little things eating bodies of leaves», and everything seems to «hum» with life. Anna Węgrzyniak, who reads the poem in the context of Fiedorczuk's entire oeuvre, considers it representative of her «ecopoetic inhabiting of *oikos*» (2016: 52). Spatial metaphors evoking «home» («the forest floor» and «under the vault of the surf») are central to Fiedorczuk's ecopoetics. Worms live in the forest, fish in the river and the sea, and the lyrical subject, while making attempts to interrelate with the earth's intimate, nonhuman, «indifferent» others, remains somewhat distant, «liv[ing] in exile» – an expression which emphasises the simultaneous proximity and strangeness of this «home» (Węgrzyniak, 2016: 61). In her «elegiac meditation» (2016: 65), Fiedorczuk is trying to get closer to the earth, evoking the pastoral trope of lying on the moss and looking up at the sky, but she feels like «a meaningless spark between the darkness». Life «hosts» her «briefly», just like «a river hosts an unexpected leaf».

Interestingly, then, the poem does not proffer a complete dissolution of the human in the environment. However, although the lyrical I might feel «in exile», it nevertheless maintains an acute sense of its own embeddedness in what Maurice Merleau-Ponty (1969) famously called «the flesh of the world». The poem, I suggest, displays Fiedorczuk's impulse to register the liveliness of matter through the affective, which is articulated by drawing a connection between sound and breathing:

In my arteries, concert of unknown music,
the hum of blood and life [...]
One breath in, one breath out. In and out, beyond me

(Fiedorczuk and Wójcik-Leese, 2012: 74)

The motif of breathing is one of the most recurrent in Fiedorczuk's work. In «Oxygen», the poem that gives the title to Fiedorczuk's fourth collection of poems, published in 2009, she writes: «I came here in order to breathe» and «we dwell lightly at the outbreath of the world» (2017: 27). Notably, she remakes the familiar Cartesian formula, *cogito ergo sum*, concluding «I breathe, I breathe therefore I am» (2017: 27). According to Węgrzyniak, this anti-Cartesian declaration «exposes the biochemical, material and energetic aspect of being» (2016: 66), reminding us of the banal truth: the interdependence of life and breathing. Undoubtedly, what binds us to other beings is the process of respiration.²³ Through this rewriting, Fiedorczuk also challenges the notion of subjectivity that is at the base of Cartesian rationalism in favour of the Spinozist (and Bennettian) vitality of matter, often expressed in poetic *and* scientific language. In her poetry Fiedorczuk explores different types of breathing – gill and pulmonary breathing,

²³ In the context of the Anthropocene, it can also make reference to the quality of air we breathe.

intracellular breathing or the breathing of earth and cosmos – repeatedly evoking biochemical processes. In «Orion’s Shoulder» she rescales from «the interstellar dust» and a hare that «brushes the salty dew / and presses on the warm earth, intent on its frothing pulse» to «assimilation and dissimulation. CO₂, H₂O, / and light, light, light, / metabolic conversion, growth and maturation / within the flat disk of the rippling Galaxy» (2017: 5). The poem seems to address one of Fiedorczuk’s favourite topics, photosynthesis, in which plants, algae and cyanobacteria convert light energy into chemical energy that is released through cellular respiration. The release of oxygen as a waste product into the atmosphere supplies most of the energy necessary for life on earth. In the process of metabolism, the living organisms assimilate food to obtain energy; dissimulation consists in the decomposition of organic compounds and conversion of complex proteins, fats and carbohydrates into simple substances. The poet aestheticizes metabolism, the transformation of energy and matter, possibly pointing to the constant decomposition and recomposition of the self.

By contrast, in «Photosynthesis», the poem that opens *Bio*, only the first line seems to evoke the titular process, and the poem then slides into the hi(stories)²⁴ of the origin of the universe and the evolution of species (thus perhaps once again linking different types of breathing):

The sun gives birth to me almost without pain,
a dressing of warmth on my foot, on my eyelids
a light compress of blood, unearthly goggles.
On them crouches a spectrum like a rapid

giddy anemone that tells me
colorful ichthyological stories. Red
and black is how everything starts,
then later the Great Inundation

of Ultramarine, my amphibious vehicle.
How was it? I strive to remember,
rubbing my eyes. Those subcutaneous
times drift nearer, they are mine

for a light-flash, a brief apnea
and an exquisite fear, that instantly dissolves
in the foaming depths. To possess you,
world. To love you, lose you.

But what’s needed is to emerge on land, grow feathers,
look straight at the sun.
The sealike green of the iris.
Flesh, cloth, breath.

(Fiedorczuk, 2017: 11)

Interestingly, Fiedorczuk begins at the level of the individual («the sun gives birth to *me* almost without pain») to end up at the impersonal («but *what’s needed* is to emerge on land, grow feathers, / look straight at the sun»), which exemplifies one of the most prominent aspects of her poetry: her dexterous intertwining of different scales and

²⁴ As Iovino and Oppermann argue, «the world’s material phenomena are knots in a vast network of agencies, which can be ‘read’ and interpreted as forming narratives, stories» (2014: 1). Stories are central to new materialist thinking, since they can function as «amplifiers» and «sensitizers» (Neimanis 2017: 59) that increase our attunement towards the world and our posthuman natures.

perspectives, which complicates the very idea where (and when) the «I» starts and ends. What is unavoidably lost in the translation of this poem to English is the rich consonance in the final line: «tkanka, tkanina, tlen» («flesh, cloth, breath»). The use of alliteration and assonance (tk, tk, t; an, an, na, en) stimulates our ears and imagination (Węgrzyniak, 2016: 58). The explosive «tk» and expansive «an» in «tkanka» stretches into «tkanina», which is then transformed into the less explosive «tlen», thus creating the breath-sound effect. As Elisa González also notices in her review of *Oxygen*, «the line can't help expanding, like the lungs when inhaling [...] The poem is over, the breath released».²⁵ «Photosynthesis», then, not only registers, but also produces a form of breathing in the reader, and in doing so it captures, and potentially amplifies, the sense of our connectedness with the world. This operation also uncovers the underlying connections between the three concepts: flesh (or tissue), cloth (or textile) and breath (in the original, oxygen). It links human and nonhuman forms of *poiēsis*, cutting across the culture/nature, or meaning/matter, divide.²⁶ Indeed, as Fiedorczuk and Beltrán remind us, «*poiēsis* refers to the formation and transformation of the world, through language or otherwise. The suffix *-poiēsis* appears also in words related to generation or self-generation of living organisms and other systems» (2020: 277). Such interrelatedness of the human and nonhuman transformation of the matter is also conveyed in «Compost», a word which shares common etymology with «composition», coming from the Latin term *componere* (*cum* + *ponere*, that is, «put together»).

Just like in «Compost» («One breath in, one breath out. In and out, beyond me»), in «Photosynthesis» breathing is what interrelates the poetic self with the «tissue» of the world; the poetic self, in turn, «writes up» (Bennett, 2020) influences that pervade and disrupt it. This is precisely the meaning of the more-than-human process of influx-and-efflux in Bennett's work: «I alters and is altered» (2020: xiii), or, in Spinozist language, I affects and is affected with every breath. The self that Bennett conceptualizes through Whitman is constantly regulated/dysregulated by flows, currents, moods, etc. Indeed, the passage in which Whitman introduces «the aquatic self» features a sea breathing itself in and out:

Sea of stretch'd groundswells,
Sea breathing broad and convulsive breaths,
Sea of the brine of life and of unshovell'd yet always-ready graves,
Howler and scooper of storms, capricious and dainty sea,
I am integral with you, I too am of one phase and of all phases.
Partaker of influx and efflux I [...]

(in Bennett, 2020: x)

Bennett describes the process of influx-and-efflux as «that ubiquitous tendency for outsides to come in, muddy the waters, and exit to partake in new (lively/deathly) waves of encounter» (2020: x). In Fiedorczuk, the waves of encounter encompass the «subcutaneous times» of evolution:

Those subcutaneous
times drift nearer, they are mine

²⁵ See <https://www.asymptotejournal.com/criticism/julia-fiedorczuk-oxygen-selected-poems/>.

²⁶ As Węgrzyniak (2016: 58) observes, «tkanina» (cloth/textile) makes reference to both the cloth of the world made of biological tissues and the cultural cloth, in which different discourses (poetic, scientific) are interwoven. This example shows how Fiedorczuk's poetry explores the «materiality [of language] (sounds, rhythms, the look of words on the page), its plasticity and wildness, as well as its capacity to represent complex thought» (Fiedorczuk and Beltrán, 2020: 283). In Fiedorczuk's work, as Brenda Hillman notes, «human and non-human entities converse [...] as do phonemes and other particles» (in Fiedorczuk, 2017: xv).

for a light-flash, a brief apnea
and an exquisite fear, that instantly dissolves
in the foaming depths.

(Fiedorczuk, 2017: 11)

In «a brief apnea / and an exquisite fear» one can read the interval, the «and» of «influx-and-efflux», which Bennett understands as «the *hover-time* of transformation, during which the otherwise that entered makes a difference and is made different». Significantly, it also marks «a delay» before our «vibratory *encounter*» can become translated and «written up» as a «(human) *experience*» (Bennett, 2020: x, emphasis in original).

Fiedorczuk, like Whitman, offers a porous model of I, which – far from the impenetrable individual that is firmly rooted in a world – is floaty, airy and vital. Such fluidity also characterizes her writing, as it continuously blends the spaces of matter and culture. Her poems are suffused with metaphors of dissolving, thickening, (over)growing, (e)merging, nesting, filling in, melting away, dripping. All these words point to the processual, fluid, dynamic world that undergoes constant changes. However, while Fiedorczuk's poems seem to sometimes blur the lines between different critters, she does not cancel the singularity of their beings: we are far from the complete dissolution in nature.²⁷ Instead, similarly to Bennett, the poet is interested in transformation which occurs through the constant recomposition of self, which is

traversed by ambient sounds, smells, textures, words, ideas, and erotic and other currents, all of which comingle with previously internalized immigrants and become «touched» by them, until some of the incorporated and no-longer-quite-alien materials are «breathed» out as positions, dispositions, claims, and verse.

(Bennett, 2020: xiii)

As already mentioned, in Fiedorczuk's poetry this «breathing out» is closely interrelated with sound. «In my arteries, a concert of unknown music, / the hum of blood and life», we read in «Compost». She frequently associates the rhythm of breathing with that of cosmos and blood. The sense of hearing is crucial to Fiedorczuk's comprehension of ecopoetics, as it allows her to challenge «the scopocentrism of modern culture» (Fiedorczuk and Beltrán, 2020: 206). As Fiedorczuk and Beltrán argue, «ecologically oriented poetry is not necessarily a celebration – either of nonhuman nature, or of human dependence on it. Rather, it is a practice of listening» (2020: 207). Recalling Forrest Gander's declaration in *As a Friend* («I don't think poets tell things at all [...] poetry listens»), they set out to think about poetry's alertness and responsiveness to more-than-human worlds (2020: 206). Drawing upon Samuel Taylor Coleridge and William Wordsworth, Fiedorczuk often adopts the metaphor of the Aeolian harp, comparing the universe to «a gigantic organs»²⁸ (here the word «organs» may well refer to a musical instrument that produces sound by driving wind through the pipes, but it also brings to mind biological organs, a collection of tissues in living organisms). The harp's music, write Fiedorczuk and Beltrán, «is an effect of a collaboration between a man-made object and the wind» (2020: 230), as the instrument reacts to an impulse (or, after Bennett, *influence*) coming from the outside, whether human (creativity) or nonhuman (air). It stands for «the continuity of life within and outside the human being» (230), as well as,

²⁷ The formula here, writes Bennett, quoting Deleuze, is «ontologically one, formally diverse» (2010: xi).

²⁸ In the poem «Kolejny przełom w historii ludzkości», included in *Tlen* (2009).

one might add, the ecological call for an attunement that would transcend anthropocentrism.²⁹

Fiedorczuk's most recent book of poetry, *Psalms*, responds to her earlier postulation that sound's physical materiality can attune us to the world through affective resonance. The word «psalms» (from the Greek *psalmoi*) originally referred to songs sung to harp music, and its root, *psallein*, means «to play upon a stringed instrument». As the poet explained during one of her poetry readings, two affective registers predominate in her latest work: an unconditional celebration of life, and despair as a consequence of the planetary crisis.³⁰ She noted that she draws on the biblical psalms mostly for their sound, but she understands the form in a completely secular way: water, gravity, the chemical cycles, the light from the sun, etc. are both sustaining and potentially destructive for life. This is consistent with her earlier work, in which echoes to decay and destruction are recurrent, as in «Relentlessly Craving»:

poem, poem be in the sun
in the eye of the world
in the turning of bread into motion
in the constant decay that is the condition of all synthesis
in the blood
[...]

there is a time for hope
and a time for despair

(Fiedorczuk, 2017: 67–69)

Ecological crisis and, at times, the imagery of the «end of the world» echo across Fiedorczuk's poems that precede her psalms. In «Drawer», which starts with «Some collect shavings of the past», she writes about how beneath «piles of illustrated magazines containing all the beauty in the world», «someone will one day discover a map of an obsolete world— / a landscape of defunct countries». The furniture also holds «herds of long-dead animals feeding on an extinct species of grass. // Houses eroded by water and by wind, and in the houses / faded photographs of those who once lived there» (2017: 53).

Her psalms return to this sense of mourning, but the impending catastrophe is even more palpable. The poet interrogates what Merola (2018) refers to as «the Anthropocene anxiety». In «Psalm XXXI» it materializes through a hesitant quotation from the Polish national anthem: «Poland / that had perished, and then had not perished, and then / again had perished, and then not [...] all at once / the chickadee was absorbed by sky before I could say / remember, remember me—» (Fiedorczuk, 2017: 107). Like this poem, many of Fiedorczuk's psalms end in a dash.³¹ Such elliptical endings can point to their sense of brokenness, interruption, or their resistance to closure. Fiedorczuk stated that they also

²⁹ The concept of attunement is of course central to both new materialisms and affect theory (see, for instance, *Peculiar attunements. How affect theory turned musical*, by Roger Mathew Grant, Fordham University Press, 2020).

³⁰ The event was supported by *Poetry without Borders*, part of the Literature for Inclusion initiative led by Gulabuddin Sukhanwar in collaboration with Hanna Musiol, Associate Professor of English at NTNU, and NTNU's research project TransLit: Sustainable Ethics, Affects, and Pedagogies led by Libe García Zarranz, Associate Professor of Literature in English. It was celebrated via Zoom on May 13, 2021. See: <https://litteraturhusetitrondeheim.no/arrangement/poetry-without-borders-a-poetry-reading-by-julia-fiedorczuk/>

³¹ In *Psalms V*, she concludes: «I seek and find, seek / and do not find, seek and disappear and—» (Fiedorczuk, 2017: 101).

permit «opening the body of the poem to whatever is out there»,³² thus emphasizing the poem's permeability, mucousity and, indeed, continuity with the world. At the time when ecological crisis is acute, Fiedorczuk's psalms posit something radical: not so much «care for the environment» (Bennett, 2010: 111) in a traditional environmentalist sense, but drawing on Verena Conley «the care of the possible», namely, a way of being attentive to «what can be prevented and, in the same gesture, to what can be invented» (2016: 352).³³

In one of her earlier poems, «The Way Out», Fiedorczuk seems to gesture to what is really at stake in «the aesthetic-affective openness» to vital materiality and in the «influx-and-efflux» model of subjectivity:

We the infected must constantly resume the challenge.
 Otherwise we will disappear.
 Be swallowed by the black night of hedgehogs and ants.
 Be overgrown by mold.
 Soak into the earth.

We the infected must constantly resume the challenge.
 Admit into ourselves the killing sea.

(Fiedorczuk, 2017: 81)

But, what kinds of «I» and «we» can live well on «a damaged planet» (Bennett, 2020; Tsing et al., 2017)? Fiedorczuk's poetry rarely provides answers. Not incidentally, the poem ends with the following line: «And look, there is no map» (2017: 83).

3. CONCLUDING REMARKS

Poetry, «as an anthropomorphic form of participation in the coemergence of human and non-human worlds, [...] is specifically human», write Fiedorczuk and Beltrán (2020: 283). Poetry may be anthropomorphic, but this does not necessarily make it anthropocentric. It might seem contradictory that it is a human subject who, after all, is affording voice to vibrant materiality of things whose first language is not human. But, in fact, such a contradiction «may well dissipate if one considers revisions in operative notions of matter, life, self, self-interest, will and agency» (Bennett, 2010: ix).

Through a selection of Fiedorczuk's poems, and thinking with Bennett, I have posed questions about an (eco)poetics that would be capacious enough to accommodate a world of «influxes and effluxes», and about a model of subjectivity that would be «consonant» with the vital materiality of things (Bennett, 2020: xv). As I have tried to demonstrate, while Fiedorczuk returns to «the question of I», which is often experienced as local, intimate, personal, she constantly traces the «cosmic» and «evolutionary» dimensions of this self. In this regard, I have argued that her poetry, as a manifestation of ecopoetics, can be defined as «an aesthetic-affective openness» to the more-than-human world. I have explored diverse aesthetic strategies in Fiedorczuk's work: the scale-

³² During the poetry reading mentioned above, organized by the NTNU.

³³ As Conley notes, care encompasses the multiplicity of meanings, ranging from anxiety or fear to «solicitude – a caring for the earth and other human beings» (2016: 342). However, building on several new materialist and affect theorists, Conley links «the care of the possible» with affect, sensation, matter, attentiveness, and event (2016: 341).

shifting grammar, which puts together radically different spatial, temporal, and biocultural scales; the combination of poetic and scientific vocabulary; process-oriented metaphors that give life to a process-oriented self; the formal openness of her poems; as well as recurring tropes (compost, breathing and music) that are mobilized in her «writing up» (Bennett, 2020) of human and nonhuman processual agencies. This is not to suggest a mere correlation between eco-poetics and a single set of aesthetic strategies. Rather than proposing a list of eco-tropes, I believe it is necessary to address each poetic oeuvre according to its own particularities and from there raise questions about how poetry can become an affective means to engender our attunement with the world.

ACKNOWLEDGEMENTS

This research has been carried out with support from the project «Cinema and Environment: Affective Ecologies in the Anthropocene» (PID2019-110068GA-I00 / MCIN / AEI / 10.13039/501100011033, University of the Balearic Islands), funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Ahmed, Sara. 2008. «Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ‘New Materialism’». *European Journal of Women’s Studies*, 15 (1): 23–39.
- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, Stacy. 2016. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Anderson, Ben. 2009. «Affective Atmospheres». *Emotion, Space and Society*, 2 (2): 77–81. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane. 2020. *Influx & Efflux: Writing up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Bladow, Kyle and Jennifer Ladino. 2018. «Toward an Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene». In *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, 1–22. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham and London: Duke University Press.
- Clough, Patricia. 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.
- Conley, Verena Andermatt. 2016. «The Care of the Possible». *Cultural Politics*, 12 (3): 339–54. DOI: <https://doi.org/10.1215/17432197-3648894>.
- Connolly, William E. 2013. *The Fragility of Things: Self-Organizing Processes, Neoliberal Fantasies, and Democratic Activism*. Durham: Duke University Press.
- Coole, Diana and Samantha Frost, eds. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.

- Cubitt, Sean. 2019. «Ecocritique». *Media+Environment* 1 (1). <https://doi.org/10.1525/001c.10784>.
- Fiedorczuk, Julia. 2009. *Tlen*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Fiedorczuk, Julia. 2015. *Cyborg w ogrodzie*. Gdańsk: Katedra.
- Fiedorczuk, Julia. 2017. *Oxygen*, translated by Bill Johnston. Brookline, Massachusetts: Zephyr Press.
- Fiedorczuk, Julia and Gerardo Beltrán. 2020. *Ekopoetyka / Eco-poética / Eco-poetics. Ekologiczna obrona poezji / Una defensa ecológica de la poesía / An ecological «defence of poetry»*. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW.
- Fiedorczuk, Julia and Elżbieta Wójcik-Leese. 2012. «Compost». *The Poetry Ireland Review*, 108: 74.
- Fischer, Clara. 2016. «Feminist Philosophy, Pragmatism, and the ‘Turn to Affect’: A Genealogical Critique». *Hypatia*, 31 (4): 810–26. DOI: <https://doi.org/10.1111/hypa.12296>.
- Fischer, Clara. 2018. «Revisiting Feminist Matters in the Post-Linguistic Turn: John Dewey, New Materialisms, and Contemporary Feminist Thought». In *New Feminist Perspectives on Embodiment*, edited by Clara Fischer and Luna Dolezal, 83–102. Cham: Palgrave.
- Goćławska, Aleksandra. 2020. *Refracted Communications: Multilingualism and (Im)Purity in the Works of Maria-Mercè Marçal and Julia Fiedorczuk*. Doctoral Thesis. <https://doi.org/10.17863/CAM.77711>.
- Gregg, Melissa and Gregory J. Seigworth. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham and London: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Hemmings, Clare. 2005. «Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn». *Cultural Studies*, 19 (5): 548–67. <https://doi.org/10.1080/09502380500365473>.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann, eds. 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Mąkowska, Joanna. 2021. «Poetic Thinking in the Anthropocene». *Women’s Studies*, 50 (8): 791–797. DOI: 10.1080/00497878.2021.1980724.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- Merola, Nicole M. 2018. «‘what do we do but keep breathing as best we can this / minute atmosphere’: Juliana Spahr and Anthropocene Anxiety». In *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, 25–49. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Moore, Jason. 2017. «The Capitalocene, Part I: On the nature and origins of our ecological crisis». *The Journal of Peasant Studies*, 44 (3): 594–630. DOI: 10.1080/03066150.2016.1235036.
- Morton, Timothy. 2009. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic.

- Ngai, Sianne. 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Oppermann, Serpil. 2018. «The Scale of the Anthropocene: Material Ecocritical Reflections». *Mosaic*, 51 (3): 1–17.
- Pedwell, Carolyn, and Anne Whitehead. 2012. «Affecting Feminism: Questions of Feeling in Feminist Theory». *Feminist Theory*, 13 (2): 115–29. <https://doi.org/10.1177/1464700112442635>.
- Pons Jaume, Margalida. 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): 129–150. DOI: 10.30827/tnj.v4i1.16216.
- Rudaś-Grodzka, Monika. 2020. «Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk». *Teksty Drugie*, 5: 399–418. <http://journals.openedition.org/td/16794>.
- Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
- Tsing, Anna, Heather Swanson, Elaine Gan, and Nils Bubandt. 2017. *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Węgrzyniak, Anna. 2016. «‘Oddycham więc jestem’: Poezja Julii Fiedorczuk». *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 9: 51–66.

Picornell Belenguer, M (2022): Hacia una poética crítica del gesto compasivo. Poemas en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIX, 91–108
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clar.6363>

Hacia una poética crítica del gesto compasivo. Poemas en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos¹

Towards a critical poetics of compassionate gesture. Poems in the crossroads between subaltern and affective studies

MERCE PICORNELL BELENGUER
LICETC, UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
<https://orcid.org/0000-0002-6289-0980>

Artículo recibido el / *Article received:* 2022-02-03

Artículo aceptado el / *Article accepted:* 2022-06-15

RESUMEN: En este artículo me propongo aportar algunas herramientas para la consideración de la encrucijada entre estudios afectivos y estudios subalternos. Se analizará cómo la compasión es un lugar crítico relevante para interrogarse sobre la complejidad de este cruce, y que ha motivado tanto defensas sobre su vinculación con la justicia como objeciones que denuncian la jerarquía implícita en lo compasivo. Cuestiones como la distancia social, el compromiso intelectual o los vínculos entre emoción y poder son importantes tanto en la discusión de los estudios subalternos y afectivos como en el debate en torno a la compasión, que ha sido especialmente vivo en el contexto político estadounidense. Para concretar el análisis, se postula que la poesía contemporánea es un género adecuado para motivar una reflexión sobre la tensión entre emoción individual y compromiso público que el debate sobre lo compasivo promueve. El artículo se cierra con una lectura de *Resistir a les palpentes* (2020), un poemario de Tony García del Río, cuyos textos proponen un gesto sensible hacia el otro que desafía las formulaciones habituales de lo compasivo.

Palabras clave: teorías afectivas, estudios subalternos, compasión, poesía no-lírica, Tony García del Río

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación *La poesia catalana contemporània des de la perspectiva dels estudis afectius* (Ministerio de Ciencia e Innovación PID2019-105083GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033).

ABSTRACT: This article aims to provide tools for considering the crossroads between affective studies and subaltern studies. It analyses how compassion is a relevant critical place to question the complexity of this intersection. It has motivated both defences about its link with justice and objections that denounce the hierarchy implicit in compassion. Issues such as social distance, intellectual commitment or the links between emotion and power are important both in the discussion of subaltern and affective studies and in the debate on compassion, which has been especially relevant in the American political context. To specify the analysis, it is postulated that contemporary poetry is a suitable genre to motivate a reflection on the tension between individual emotion and public commitment that the debate on compassion promotes. The article concludes with an analysis of *Resistir a les palpentas* (2020), a collection of poems by Tony García del Río, whose texts propose a sensitive gesture towards the other that challenges the usual formulations of compassion.

Key words: affect theory, subaltern studies, compassion, non-lyric poetry, Tony García del Río

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo, me propongo aportar algunas herramientas teóricas para la consideración de la encrucijada entre estudios afectivos y estudios subalternos. Postularé que la compasión es un lugar crítico esencial para interrogarse sobre la complejidad de este cruce, al ser una emoción a la vez individual e intersubjetiva y que ha motivado, entre los que se han aproximado a la cuestión, tanto defensas sobre su vinculación con la justicia como, contrariamente, alertas ante la jerarquía que su práctica comportaría. Para concretar mi análisis utilizaré el género poético como tipología discursiva adecuada a este propósito por dos motivos: su tensión entre lo privado y lo colectivo –derivada de la supervivencia y/o superación del paradigma lírico–, y su tendencia paradigmática a lo performativo, que da relevancia a la práctica expresiva más que a la representatividad temática. Cerraré el artículo con una breve lectura de *Resistir a les palpentas* (2020), un poemario póstumo de Tony García del Río, cuyos textos proponen desde la práctica de la poesía un aprendizaje alternativo del acercamiento al padecer ajeno, abierto a las políticas de la solidaridad más que al compromiso irresponsable de ciertas posiciones caritativas o a la impostura individualista que a menudo envuelve las retóricas asociadas a lo empático. Así planteado, este artículo va de lo general a lo concreto. No pretendo derivar de mi objeto de estudio una teoría sobre la compasión, sino mostrar un ejercicio creativo de reflexión sobre el padecimiento ajeno que complementa la argumentación teórica.

2. ESTUDIOS AFECTIVOS Y SUBALTERNOS: DEL GIRO AL MUELLE

Los trabajos que vinculan explícitamente el campo de los estudios subalternos con los afectivos son más bien limitados, si bien, como veremos, los lugares de intersección son múltiples.² Mostrar algunos de estos lugares puede ser una manera de evitar el sesgo

² En este artículo, no entraré a mostrar tendencias o evoluciones de ambos ámbitos. Me limito a apuntar algunos espacios posibles de debate y confluencia. En este sentido, mi visión tanto de los estudios afectivos como de los subalternos se limita a las aportaciones de algunos autores destacados, como cata tentativa de

evolutivo que a veces resulta de la percepción de los avances académicos como una continua sucesión de marcos analíticos con apariencia de superación del paradigma anterior. Leonor Arfuch (2016) ya alertaba sobre la inadecuación de considerar el «giro» afectivo como un avance respecto del «textual», que en esta oposición parecería limitado al «código» y no a la retórica en el sentido clásico del término, esto es, al papel de la formalización discursiva en la creación de efectos de recepción. Mi aportación apuesta por imaginar esta multiplicación de giros no como un espiral autocentrado —y con tendencia a lo metateórico—, sino acaso como un muelle, que es a la vez avance, retrospcción y suma, que puede revisar lo dicho e impulsar nuevas perspectivas. Podría denominarlo también un movimiento helicoidal, situando el discurso en un registro más elevado y más cercano a las teorías afectivas, esto es, a la postura de quienes perciben los movimientos como *deslizamientos*, *tránsitos* o *desorientaciones*. Sin alejarme demasiado de esta *orientación* disciplinar, *transitaré* también, en ocasiones, hacia un campo semántico más afín al del muelle, que resuena a artilugios, colchones, garajes y cajas de herramientas mucho menos metafóricas que las que Michel Foucault y Gilles Deleuze (2001[1972]), en su conversación «Los intelectuales y el poder», utilizaban para definir la teoría, su utilidad práctica y su encaje con el poder.

Sea desde el impulso del muelle o desde este movimiento helicoidal, a grandes rasgos detecto por lo menos tres espacios de diálogo productivo entre los estudios subalternos y los afectivos, que aquí esbozo como marco que permita resituar el debate sobre la conceptualización de la compasión. El lugar más claro de cruce entre los estudios afectivos y los subalternos tiene que ver con los vínculos entre emoción y poder. Los estudios afectivos han reflexionado sobre cómo estos nexos afectan tanto a la construcción de posiciones de sujeto como a la reproducción de estructuras sociales de dominación. En el primer sentido, se ubican las reflexiones sobre las emociones consideradas «proscritas» (Jaggar, 1989; Pons, 2020), o inadecuadas respecto a un juicio moral vinculado a una posición de sujeto. En el marco de los estudios afectivos esta correlación se expone a menudo desde la perspectiva de género. Explicaría, por ejemplo, el destierro del espectro de lo femenino de emociones como la rabia. Regula lo que resulta socialmente aceptable sentir, esto es, las reacciones que, por quienes somos, *deberíamos* tener. Obviamente, este *quienes somos* es también una posición construida, condicionada por las relaciones de poder que constituyen el sujeto (Butler, 2001[1997]: 12–13). Dicho simplemente: lo que sentimos como sujetos no es fruto de una disposición individual, sino de las condiciones sociales y políticas que determinan nuestro lugar en el mundo y nuestras relaciones con los demás.

Para los estudios subalternos, este condicionamiento se define a partir de las relaciones de poder que sitúan a ciertas personas o colectivos en posiciones en las que no son considerados relevantes como agentes históricos (Spivak, 2005: 476). En tanto que el subalterno o la subalterna no existe si no es desde la diferencia, esto, es, como lugar radicalmente relacional (Coronil, 1994; Rabasa, 2005: 365; Asensi, 2009: 34), su discriminación tiene que ver con la creación de un repertorio variable de posiciones de subordinación que afectan, diría Jacques Rancière (2009[2000]), a la posibilidad de «ser parte» en el reparto de lo sensible.³ Nuestro lugar respecto a lo común y nuestra

lo que podría ser tema para un debate mucho más extenso, contrastado y profundo que el que permite este espacio.

³ Lo *sensible* que «se reparte», según Rancière, no se vincula tanto con las emociones, sino con la posibilidad de disponer de espacios, tiempos y formas de actividad para estar presente en la cosa pública. Me interesa su reflexión porque sitúa la posibilidad de expresar o actuar en la encrucijada entre política y prácticas estéticas, entendidas estas últimas como «maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad» (Rancière 2009[2000]: 10–11).

percepción respecto a los que tienen «parte» en ella condiciona también nuestros afectos. El debate sobre la compasión se relaciona con la posibilidad de acceder a lugares desde donde apiadarse de un *otro* que padece o desde donde ser digno de esta atención. La diferencia que determina lo subalterno –esto es, su condición respecto a un poder que lo define como tal y lo anula– es también una distancia respecto a quien intenta recoger su voz o su experiencia. Por ello me parece oportuno vincular la reflexión sobre los afectos y el poder con lo que Slavoj Žižek (2009[2008]) denominó la «ilusión ética», que determina nuestra valoración de una acción en función de la proximidad con la que percibimos sus efectos. Dicha ilusión explica, por ejemplo, que la muerte de un único soldado compatriota nos afecte más que decenas de víctimas civiles de una bomba de racimo lanzada en un país lejano. Cuando esta distancia sitúa a quien padece en un lugar invisible, esto es, en lo que Gabriel Gatti (2015: 813) denomina un *vacío social*, el influjo compasivo deja de ejercer su función o puede incluso metamorfosearse en miedo ante sus apariciones deformadas o espectrales (García del Río 2020a: 5).

El vínculo social de los afectos se relacionaría también con la manera cómo ciertas emociones pueden sujetar a las personas a su propia condición de subordinación. Las formas sociales, sostiene Sara Ahmed, son efectos de la repetición y su interiorización posibilitaría que estas estructuras «se reifiquen como formas de ser» (2017[2004]: 38). En la lectura que comparten a grandes rasgos Franz Fanon, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, el colonialismo, como ideología y como poder, sería también un «modo de producción normativa» que asigna roles y formas de ser (Vega, 2003: 283). Pese a que la argumentación de Ahmed pretende mostrar el carácter social de esta forma de ser y sentir, la definición del sometimiento como un proceso de interiorización, puede desatender la relevancia de la continuidad de las estructuras de dominio, una continuidad que facilita su reiteración y, solo posteriormente, su naturalización. Los estudios subalternos pueden aportar a los estudios afectivos una imposibilidad de desoír el papel de las estructuras de poder y, entre estas estructuras, la del marco disciplinar desde el que el intelectual pretende acercarse a «lo subalterno».

La segunda línea de confluencia entre estudios subalternos y afectivos tiene que ver precisamente con las posiciones intelectuales, también en dos sentidos correlacionados: el que se refiere a la capacidad del investigador para percibir lo subalterno, y el de los repertorios que se consideran apropiados para la expresión de lo que este «siente». Ya en el texto fundacional de Gayatri Spivak (1988), se conceptualiza al investigador como un individuo situado en una posición de poder que a menudo fracasa en su intención de dar voz o representar lo subalterno. Por volver a Ahmed, la visión particular sostenida por un poder (académico, disciplinario) se interioriza como objetividad y saber. Desde una mirada más cercana a los estudios subalternos, esta consideración obliga a reflexionar sobre el carácter también situado de nuestras emociones y de nuestra posición –crítica, analítica, personal– al respecto de nuestros objetos/sujetos de estudio. Por decirlo en el lenguaje del «muelle», esta reflexión tendría que ver con la pregunta retórica «quién eres tú para...» o, desde la superioridad, con la respuesta indignada «usted no sabe con quién está hablando». En el de lo helicoidal, se vincularía con la homología bourdiana y las posiciones y tomas de posición en el campo del saber.

Reflexionando sobre «la lucha por las necesidades», Nancy Fraser (2011[1989]) refiere una anécdota que me parece que ilustra bien la cuestión. Resume el trabajo de Prudence Rains sobre adolescentes embarazadas comparando las reacciones de un colectivo de «jóvenes blancas de clase media» tratadas en un hospital privado con las

usuarias afroamericanas de una instalación municipal no residencial. Mientras que las usuarias del primer servicio acaban interiorizando el relato normativo o, en palabras de Fraser, reescribiendo su «carrera moral», las chicas del segundo colectivo aprovechan las ausencias de las trabajadoras sociales para parodiar su discurso imitando, por ejemplo, la reiteración de la pregunta «¿cómo te sentiste?» e ironizando sobre la dificultad de las profesionales para entender «cómo» se habían quedado embarazadas. Los estudios subalternos ofrecerían a los estudios afectivos —y recuperaré la imagen comentando *Resistir a les palpentes*— una reflexión sobre las cosas que pasan «fuera del campo», o por lo menos la conciencia de que hay lugares no visibles al investigador donde incluso la repetición (que, como veíamos, fomenta según Ahmed el sometimiento), puede corromperse, generar desafección o derivar en parodia. No es, en este sentido, que el subalterno no «hable» sino que no se expresa en un acto de habla reconocido como apto o adecuado por las instituciones que podrían escuchar su voz (Spivak 1999: 318).

En este mismo sentido, la posición del poder del intelectual tiene que ver también con la valoración de los repertorios adecuados para la expresión de ciertas afecciones. Michalinos Zembylas (2018), en una lectura afectiva de «Can the subaltern speak?», se centra en la dificultad de los investigadores de estudiar los subalternos sin sentimentalizar lo que estos «sienten». Esta sentimentalización, ampliamente criticada también por Lauren Berlant (1998), que comparte con Sara Ahmed la voluntad de evitar la romantización de ciertas emociones con fines de emancipación, podría contribuir a la reproducción de las condiciones de opresión o subalternidad.⁴ Para evitarla, según Zembylas, los investigadores deberían generar nuevas subjetividades, que pongan sobre la mesa el impacto ético y afectivo de las relaciones y encuentros con las configuraciones de lo subalterno.

Para enlazar esta reflexión con lo compasivo, nos parece aquí relevante apuntar al juicio implícito con el que se valoran en los estudios afectivos ciertas estrategias de expresión del dolor o de la herida. En la bibliografía crítica, a menudo lo sentimental o melodramático se plantean con un sesgo negativo en el intento de establecer vínculos afectivos con quien sufre (Berlant 1998; Williams 2004). Según Sara Ahmed la insistencia en mostrar la herida que identifica los «modelos políticos de la subalternidad» (2017[2004]: 66) ha tendido a una fetichización peligrosa. Escribe Ahmed que «[l]os sujetos subalternos se invisten en la herida, de tal modo que ésta ocupa el lugar de la identidad misma, las demandas políticas se convierten en demandas por las heridas sufridas y en contra de alguien o de algo [...], como una reacción o una negación» (2017[2004]: 65). Esta fetichización sería negativa entre otras cosas porque se vincula a relatos de expresión del dolor —emblemáticamente, los testimoniales— fácilmente apropiables por los circuitos mundiales donde se produce una mercantilización del padecimiento —i.e. según Ahmed, en el lenguaje de ciertas ONGs de cooperación internacional. Algo falla, sin embargo, en la reflexión de Ahmed y Brown, no sólo por su mismo uso fetichista de lo subalterno —los «sujetos subalternos»—, que convierte en estado una situación dialéctica y relativa respecto al poder de quienes la definen como tal. También porque sitúa la inadecuación en la forma del relato —la manera como puede o quiere mostrarse la herida— y no en los mecanismos institucionales que la convierten en objeto de mercado. El acceso a uno u otro registro o género de expresión es también un elemento a considerar en los juegos de poder. La tarea del investigador subalternista no debería ser la de impugnar una forma de relato sino más bien la de aprender, como propone Doris Sommer (1994) contestando a Spivak, a escuchar las reticencias, los lugares de incomodidad, los silencios o el rechazo mismo al canal de expresión. Debería

⁴ Para un resumen de las posiciones críticas enfrentadas dentro de los estudios afectivos y, en concreto, del posicionamiento de Sara Ahmed y Lauren Berlant, véase Macón (2014).

ser también valorar las dinámicas que privilegian un género determinado como modo de expresión adecuado para un modelo de sujeto: las víctimas escriben *testimonios*, los escritores *ficción*, los académicos *papers*.

La tercera esfera de contacto entre el giro afectivo y los estudios subalternos también es pertinente para la definición de lo compasivo, y nos vincula más bien a sus relaciones –difíciles, polémicas– con la crítica postcolonial y el «giro» decolonial. No entraremos aquí en discutir la distinción entre ambas orientaciones, si bien partir del giro decolonial nos facilitaría entender el viaje de las categorías críticas surgidas para el análisis del colonialismo a otras esferas de ideología y ejercicio del poder. Desde la crítica a la ideología colonial se plantean, de hecho, algunas de las revisiones críticas más esclarecedoras en términos literarios sobre lo compasivo. La posibilidad de compartir estados emocionales es para la literatura a la vez una aspiración y un reto, no solo en los términos de traducción interlingüística o intercultural, sino de la misma comunicación intersubjetiva. Sneja Gunew (2009) ha reflexionado sobre el carácter eurocéntrico de algunas categorías usadas por las teorías afectivas, que pueden pretenderse universales pese a definirse desde un marco localizado. Sitúa su argumentación desde los referentes de la antropología de las emociones, en cuyo marco se cuestiona no sólo la determinación biológica de ciertas reacciones emocionales (Reddy; Lutz y White, 2003) sino también la posibilidad de comunicar sus efectos entre culturas. Para Gunew, poner sobre la mesa la posibilidad de pensar sobre las emociones desde la diversidad cultural supone revisar también los límites entre naturaleza y cultura, y entre lenguaje y expresión. Desde este último ámbito, llega a relativizar la posibilidad de que el concepto mismo de *emoción* – que genera equívocos en su translación desde el inglés cuando se pretende diferenciar respecto del afecto (Labanyi, 2010; Pons, 2016)– tenga equivalente en todas las lenguas. En sánscrito, nota Gunew, no existe una palabra para las emociones propiamente dichas, sino un complejo espectro terminológico para referirse a los efectos de lo sentido, sea individual o colectivo. Quizás resulta oportuno aquí recordar que Sara Ahmed habla de una «comunicación fallida» en la transmisión social de las emociones derivada de una idea de contagio, «tanto que incluso cuando tenemos el mismo sentimiento, no necesariamente tenemos la misma relación con este» (2017[2004]: 35). Esta tendencia a la intraducibilidad de la emoción y de las emociones afectaría, como veremos, a las apelaciones a la empatía en un marco intercultural y a la posibilidad de entender el gesto compasivo más allá de las posiciones de dominio (Pedwell, 2016).

3. LA COMPASIÓN Y SUS JERARQUÍAS: UN DEBATE SITUADO

En resumen, hemos visto que por lo menos tres espacios posibles de confluencia entre los estudios afectivos y subalternos generan un lugar crítico donde ya se plantean algunos aspectos conflictivos en torno a lo compasivo. Entre estos, destaco la distancia necesaria entre los sujetos que sienten o motivan la compasión, la valoración crítica del repertorio adecuado para la comunicación de un padecer o, finalmente, la posibilidad misma de saltar la frontera entre culturas o clases en la comprensión de un sentir. Todo esto hace que el espacio que ocupa la compasión en los estudios afectivos sea a la vez relevante y ambiguo. Relevante porque se sitúa de pleno en la tensión entre lo individual y lo social, el sujeto y su alteridad. Ambiguo porque históricamente su definición ha sido confusa, tanto por lo que refiere a la distinción respecto a pena o la empatía, como por el juicio de su función en un marco ético o incluso jurídico. No puedo aquí resumir todas las tesis sobre la compasión, que han generado una ingente cantidad de páginas. Me centraré en aquellos momentos en los que el debate se orienta hacia la desigualdad, esto

es, cuando se discuten los vínculos entre compasión y solidaridad o, al contrario, entre compasión y subalternidad.

En la bibliografía crítica que citamos la compasión es categorizada como emoción pese a que, según la nomenclatura al uso, quizás deberíamos denominarla afecto, esto es, fruto de la conciencia sobre una emoción (Pons 2016: 16). En los estudios que citamos, además, no solo las equivalencias lingüísticas entre el castellano y el inglés pueden inducir a confusión en las traducciones (Labany 2010: 224), sino que a menudo no encontramos una distinción clara entre ambos conceptos, por lo que la categorización de la compasión en el inventario de emociones o de afectos no determina su valoración crítica. Así, por ejemplo, en un intento exhaustivo de documentar las definiciones de la compasión desde la psicología, Jennifer L. Goetz, Dacher Keltner y Emiliana Simon-Thomas (2010) notan el carácter esquivo de su lugar en las taxonomías de emociones. Las diferentes caracterizaciones de lo compasivo denotan la complejidad de su confusión con espacios vinculados a la pena y el amor, así como su consideración como una sensación a la vez positiva –beneficiosa para quien la siente y motivadora de posibles acciones benefactoras– y negativa –que provoca tristeza y puede nublar el juicio.⁵ Goetz, Keltner y Simon-Thomas justifican el derecho de la compasión a disponer de un lugar propio en las nóminas de emociones definidas en términos evolutivos, por su vínculo con la posibilidad de ayuda y beneficio mutuo que, como argumentó Charles Darwin respecto a lo que denominaba «sympathy», garantizaría la viabilidad de la especie. Su tendencia a expresarse físicamente –desde el cuerpo o el tacto– puede interpretarse como un deseo de cercanía que, sin embargo, sería más intenso ante el sufrimiento de aquellos más cercanos o más relevantes para el propio bienestar. Este sesgo diferencial ante lo que merecería nuestra emoción es un indicio de que el carácter social de la compasión no sólo tiene que ver con su vocación hacia lo ajeno, sino también con su complicidad con la construcción social y la reafirmación de grados de semejanza y diferenciación, de acercamiento y de discriminación. No hay nada nuevo en esta reflexión: todos hemos vivido situaciones en las que el aspecto de alguien caído en la calle puede determinar que nos paremos a ayudar, que llamemos a emergencias o a la policía, o que apartemos la vista y sigamos nuestro camino.

La compasión no merece un capítulo en *La política cultural de las emociones*, el volumen en el que Ahmed teoriza la condición de las emociones como prácticas culturales políticamente condicionadas. Pese a ello, subyace en muchas de las reflexiones de Ahmed sobre cómo el dolor ajeno se evoca en el discurso público como algo a la vez singular y colectivo. Ahmed inicia su capítulo sobre el dolor con una carta de una ONG sobre los efectos de las minas antipersona que ejemplificaría cómo «los discursos de compasión caritativos nos muestran de manera amplia que las historias de dolor involucran relaciones complejas de poder» (2017[2014]: 49). Según Ahmed, resulta imposible sentir el dolor de los otros, cosa que «no significa que sea simplemente suyo, o que no tenga nada que ver conmigo» (2017[2014]: 63). Habría, así, una forma de reacción al dolor del otro que no se refiere a la impostura de identificación que a veces toma lo empático sino a lo que describe Ahmed como «una ética de respuesta al dolor que involucra al verse afectada por aquello que una no puede conocer o sentir» (2017[2014]: 63). Esta ética, así, tiene más que ver con la asunción de la imposibilidad de sentir lo mismo que los demás que con una proximidad respecto a ellos.

Kathleen Woodward (2014), entre otros, ya ha sintetizado algunas de las aportaciones principales a la discusión sobre la compasión como emoción políticamente

⁵ Las derivas históricas del espectro terminológico de lo compasivo son complejas. No entraré aquí tampoco en su distinción respecto a la simpatía, la empatía o la pena. Su confusión es una muestra del carácter convencional de las fronteras con las que asignamos un lugar a cada emoción.

situada. A mi me interesa atender sólo a las que tienen que ver con la conceptualización de una semejanza o una distancia social. Paradigmáticamente podríamos situar a Martha Nussbaum y Lauren Berlant en posiciones contrapuestas al respecto. Para Nussbaum (2016, 2008[2001]) la compasión es la emoción social más básica. De hecho, la obra de esta filósofa especialista en estudios de la antigüedad clásica, se vincula más a la órbita de la ética y, desde ella, a la percepción de la justicia, que no a la teorización política de lo emocional que centra más bien el enfoque de Berlant, o de Ahmed. Nussbaum define la compasión como «una emoción dolorosa ocasionada por la conciencia del infortunio inmerecido de otra persona» (2008[2001]: 339). Como es sabido, entiende que las emociones se vinculan a la cognición y al juicio y contribuyen a los procesos deliberativos. Su principal línea argumental se centra en mostrar que la compasión no anula la razón sino que la necesita para regular sus efectos. Apostar por una comunidad compasiva, escribe, no debería comportar sacrificar el compromiso ilustrado hacia la razón y la reflexión. Nussbaum deriva la estructura cognitiva de la compasión de Aristóteles pero la modifica de manera relevante. Esta estructura estaría compuesta por tres «juicios» esenciales. El primero es la idea de magnitud, esto es, el carácter «serio» del sufrimiento acaecido. El segundo sería la no culpabilidad respecto al mal que padece el otro. El tercero resulta de la posibilidad de padecer esta misma situación, esto es, de sentirse igual al otro, de poder padecer sus mismos males. Nussbaum lo redefine a partir del juicio eudemonista, esto es, la idea de que, para generar compasión, las personas y aquello que les ocurren deben ser relevantes para el propio bienestar.

La discusión de los tres juicios admite diferentes apreciaciones, algunas de las cuales tienen que ver con la jerarquía que hay quien utiliza para objetar los beneficios sociales de lo compasivo. En primer lugar, la idea de magnitud está determinada por la posición del sujeto y cómo éste valora el padecimiento. En segundo lugar, la idea de inocencia respecto a la causa que provoca el padecimiento también es fruto de un contexto y tiene que ver con las nociones de responsabilidad o de culpa. Hay un sesgo ideológico claro en esta determinación que, por ejemplo, hace que desde ciertas posiciones conservadoras la riqueza se considere «merecida» por causa de un esfuerzo propio o heredado, mientras que la pobreza se identifique con una carencia personal de quien la padece y no con una situación estructural que las instituciones pueden revertir. Desde este punto de vista, ante la pobreza no sería adecuada la compasión sino acaso la lástima y, sus efectos, esto es, la caridad en oposición a la solidaridad o la misericordia en oposición a la justicia. En tercer lugar, el juicio eudemonista supone, según Nussbaum, no sólo considerar que uno tiene posibilidades parecidas de sufrir un padecimiento, sino que este sufrimiento ajeno es significativo en el propio esquema de objetivos y metas. Desde esta significación, quien se compadece se percibe como vulnerable. Finalmente, Nussbaum concede que, si la compasión se basa en una parcialidad de juicio inducida por las estructuras jerárquicas de una sociedad, puede favorecer el fortalecimiento de la desigualdad. Esto no justificaría, sin embargo, abandonar lo compasivo como central en la construcción de una sociedad más amable y justa. La salida sería reforzar la compasión mediante la educación –y, específicamente, la educación literaria– y la planificación institucional basada en un código ético.

Como nota Berlant en su introducción a *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*, sobre todo en el contexto norteamericano, el debate sobre la compasión está marcado altamente por la articulación de un posicionamiento político, el de los autodenominados *compassionate conservatives*, al que se contraponen desde las filas demócratas un discurso más vinculado a lo empático –el «I feel your pain» acuñado por Bill Clinton y redefinido por Barack Obama. Según Berlant, estos usos contemporáneos enlazan con una larga historia en el contexto norteamericano, en su contraposición

constitutiva entre la promesa de bienestar y el mantenimiento de jerarquías sociales. La relevancia de lo religioso en el discurso político norteamericano es también aquí pertinente. El discurso de los *compassionate conservatives* reforzaría la desigualdad estructural de la sociedad americana, creando una ilusión de posibilidad de alcanzar un ideal de bienestar desde el trabajo y el esfuerzo individual. Así, en su uso –«in operation»–, la compasión implica un privilegio marcado por la distancia ante quien sufre y las acciones que puede propiciar esta percepción jerárquica de una distancia:

In operation, compassion is a term denoting privilege: the sufferer is over there. You, the compassionate one, have a resource that would alleviate someone else's suffering. But if the obligation to recognize and alleviate suffering is more than a demand on consciousness –more than a demand to feel right [...]– than it is crucial to appreciate the multitude of conventions around the relation of feelings to practice where compassion is conceived. (Berlant 2004: 4)

El compasivo, añadirá Marjorie Garber (2004), se acerca al otro pero para acabar proyectando hacia sí mismo algún tipo de «auto-amor» o, podríamos intuir, algún tipo de reconocimiento de su propia benevolencia sin necesidad de intervenir en el estado del otro. Supone un gesto de amabilidad que no redundaría necesariamente en una obligación ante el otro como la que sí encontramos, como ejemplifica Candace Vogler (2014), en el pago de impuestos, que nadie consideraría un acto paradigmáticamente compasivo pese a que pueda revertir en un beneficio de los menos favorecidos o en la fortaleza de un bienestar común. En el discurso conservador, la retórica de lo compasivo permite reforzar la idea de «responsabilidad individual» ante la propia fortuna y la fortuna de los demás, desprovista, así, del marco desde el que podría articular un discurso político en el sentido estricto del término, esto es, destinado a la gestión de lo colectivo.

Situar la compasión en la encrucijada entre los estudios afectivos y los estudios subalternos comporta atender a las jerarquías implícitas que hay quien detecta en su práctica social, esto es, en los actos a los que invita la compasión como emoción. Las teóricas que de manera más radical vinculan lo compasivo con el fortalecimiento de estas jerarquías mencionan a menudo la intersección entre los discursos coloniales y la construcción de una idea occidental de alteridad. Algunas de las consideraciones de Carolyn Pedwell (2016) y Patti Lather (2000) pueden servir para situar lo compasivo en esta línea de discurso. Pedwell examina las definiciones de la empatía y la simpatía en el pensamiento europeo y en sus revisiones actuales. Según Leigh Foster (2010), el mismo concepto de *empatía* surge desde la consciencia de la diferencia de raza, género o clase. Actualmente, añade Pedwell, «in the vast majority of Euro-American calls for empathy as affective solution, it is an imagined subject with class, race, and geo-political privileges who encounters 'difference' and then chooses whether or not to extend empathy and compassion» (2016: en línea). Más radical es la posición de Patti Lather, para quien resulta necesario articular un discurso en contra de la empatía, no como sentimiento en sí, sino en relación a la necesidad de problematizar la misma existencia de la posibilidad de entendimiento y de conocimiento mutuo. Se trataría, así, de «move away from fantasies of mutuality, shared experiences, and touristic invitations to intimacy» (2000: 19) que refuerzan las políticas de dominio sobre los otros. En una línea semejante, Maria Kaika (2017: 1275) asimila la compasión al racismo y la xenofobia, que compartirían su contribución a la creación de alteridades. Se asemejarían, asimismo, a su juicio, en su defensa de una agencia profundamente afectiva, apolítica e individualizadora que se ayuda de la difusión de un clima de miedo e inseguridad personal. Crearían, resume, *idiotas* en el sentido griego del término, esto es, personas que no pueden tener un lugar en los quehaceres públicos. Kaika condena lo compasivo no solo por su condición individual o jerárquica, sino también por su vinculación con lo afectivo, que lo situaría

lejos de la praxis política. Esta oposición es simplificadora y no atiende a las vinculaciones entre lo político y las emociones, ampliamente teorizadas por Ernesto Laclau o Chantal Mouffe, entre muchos otros. Como escribe Lauren Berlant, la política siempre es emocional.⁶

Kaika parece no admitir la posibilidad un tipo de discurso compasivo que propicie la agencia política o permita una vocación clara hacia el bien común. La posición opuesta –y, por lo tanto, distanciada también de las formulaciones de la xenofobia y el racismo– sería la solidaridad, que se entiende como un acto no emocional, sino abiertamente político y comprometido en la generación de imaginarios radicales para el cambio social que redunden en una ruptura con las posiciones de sujeto predeterminadas por el sistema de opresión que individualiza el padecimiento. Otras autoras, sin embargo, sí que proponen, de manera más o menos explícita, formas alternativas de lo compasivo. Pedwell analiza dos casos como ejemplos literarios útiles a este efecto. El primero es *A Small Place*, de Jamaica Kincaid, que se dirige a un turista a quien se muestran no los paisajes a visitar o disfrutar, sino el colonialismo que ha castigado la isla. Sitúa así al viajero acomodado en busca de ocio y descanso en una situación de contraste que puede producirle incluso vergüenza. Pedwell habla en este caso de una «empatía confrontacional» que, desde el intento de compartir un punto de vista, causaría un efecto diferente al previsto por las expectativas del receptor. Si empatiza con los residentes jamaicanos no es desde la asunción de su padecimiento sino desde el conflicto de contribuir a las estructuras que propician su discriminación. En *The Memory of Love*, de Aminatta Forna, describe también la compleja situación de un psicólogo cooperante en Sierra Leone, cuyos conocimientos y recursos no sirven ante el horror que ha padecido la población civil local. El protagonista deberá primero asumir su ubicación en un tiempo y un espacio concreto, un lugar compartido cuyo terror nunca podrá entender del todo. Se trata del tipo de escrituras que, según Lather, dificultan la identificación empática por ejemplo, eludiendo informaciones que el lector no tiene por qué tener derecho a saber. Lather apuesta, por una «double economy of the text to counter-balance the leveling effects of assimilation into sameness» (2000: 22). Se vincula con lo que Doris Sommer (1994: 542) denominó retórica «recalcitrante», opuesta a la persuasiva, que evita juegos de identificación demasiado simples.

En síntesis, el lugar de la compasión en el marco de las teorías afectivas resulta complejo tanto por su misma definición como por los juegos de poder que hay quien identifica en sus usos históricos y políticos. Supone un lugar crítico relevante en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos, explícito en las lecturas postcoloniales de su uso, e implícito en la posición del intelectual comprometido, cuya posición frente a lo subalterno, si se inspira desde una actitud compasiva, puede tender a la fetichización del dolor ajeno. La evitación del contacto con quien padece, sin embargo, refuerza la distancia. Desde la creación, sin embargo, se plantean mecanismos para refigurar lo compasivo que, postulo, tienen también lugar en el género poético.

4. SENTIR FUERA DE CAMPO: *RESISTIR A LES PALPENTES*

En este último apartado propongo una aproximación al volumen *Resistir a les palpentes*, de Tony García del Río atenta a las posibilidades de reformulación de la compasión, como proponía Lauren Berlant, como emoción *en uso* que podría propiciar, si no una identificación del dolor del otro, sí un gesto, esto es, un movimiento o, lo que es lo mismo, un cambio en la manera de situarse ante los demás que afecta a la capacidad

⁶ Berlant, «Trump, or political emotions», 4 de agosto de 2016 <<https://supervalentthought.com/2016/08/04/trump-or-political-emotions/>>.

de sentir. No se trata así de una emoción o de un afecto que se quede en los límites de lo sentido, sino de un inicio de acción o actitud de respuesta o comprensión. Desde este punto de vista, la compasión puede superar la órbita de lo privado para devenir un lugar de acercamiento. Como veremos, los poemas de *Resistir a les palpentes* rechazan el *ethos* convencional tanto de lo compasivo como de lo autocompasivo. Son, de alguna manera, un ejercicio de investigación de maneras de situarse frente al dolor propio y ajeno que rehúyan los lugares comunes de la solidaridad distante o de la autoayuda que incide en la vida privada. Para volver al lenguaje del muelle, no hay aquí lugar ni para el «tu puedes» ni para el «vas a salir de esto». El compromiso con el sentir del otro no nace tampoco de la empatía sino de formulaciones diversas que van desde la molestia hasta la plena suma en un *nosotros* que, como quería Nussbaum, surge de la consciencia de la propia vulnerabilidad.

Este proceso de búsqueda no es ajeno a las evoluciones de los paradigmas genéricos de la poesía contemporánea. Bien al contrario, ejemplifica algunas de las tensiones para definir un repertorio a la vez heredero de las definiciones románticas (vinculadas a lo íntimo y al yo como centro ilocutivo) y orientado hacia lo público (la poesía oral o comprometida). Casas (2012) y Baltrush y Lourido (2012) conceptualizan esta tensión como una dialéctica compleja entre lo lírico y no lírico que no sólo pretende identificar esta última categoría como una tipología concreta sino abrir el espectro de definición de lo poético que se escapa, incluso, del libro impreso, para ocupar otros espacios sociales (en el recital público, la *slam poetry*, etc.). Más que la recategorización de lo poético en el sistema de los géneros, me interesa aquí cómo esta pérdida de centralidad del yo permite dar cuenta de las formulaciones ilocutivas diferentes, atentas a la alteridad (Casas, 2020: 341). Las consecuencias analíticas de este cambio de marco redundan en el hecho de que no sólo la figuración enunciativa sería relevante en el análisis del discurso poético, sino también las estrategias más o menos conjuntivas de transmisión o elipsis de la voz ajena, unas estrategias que sí que han sido importantes en el análisis narratológico pero que solemos desatender en el poético.

La tensión entre lo lírico y lo no-lírico, entre voz propia y ajena, no resulta alejada de la que detectábamos en la definición de lo compasivo, en tanto que nos muestra a un sujeto en el gesto de desplazarse de su centro para atender a la situación del otro. Orienta la lectura de *Resistir a les palpentes*, de Tony García del Río, que aquí se propone. Este volumen es fruto de una compilación póstuma hecha por las amistades cercanas del autor, publicada mediante un proceso de mecenazgo público.⁷ Los epígrafes que abren algunos de los apartados del poemario sitúan al autor en un marco de referencias difícil de contextualizar en el marco de la poesía coetánea. Cita Ovidi Montllor, John Berger, Isabel-Clara Simó, Xavi Sarrià o Joan Margarit, de quien invoca los versos de *Casa de Misericòrdia* —«La poesia és ara/ l'última casa de la Misericòrdia» estableciendo un diálogo relevante entre el contexto hospitalario y la expresión poética del dolor. Vicent Salvador (2014) ha reflexionado ya sobre la tematización del cuerpo enfermo en la poesía de diversos autores catalanes del siglo XX, ante la cual concluye que la poesía ejerce la función de «regenerar la identidad damnada por la catástrofe» (2014: 13). En la poesía de García del Río, sin embargo, esta «regeneración» no puede darse si no es desde la mirada hacia un fuera social, esto es, formulado en sentido colectivo y en contacto con los demás que padecen formas diferentes de dolor.

En *Resistir a les palpentes* encontramos dos compilaciones unitarias —*(In)visibles* y *Cesura. Habitació F505*— y otros poemas y prosas publicados por Tony García del Río en redes sociales. La unidad del volumen queda impugnada por la frontera que marca la

⁷ Se puede consultar íntegramente en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1205>, en versión original catalana traducida también al castellano.

«Cesura», esto es, la frontera del diagnóstico de la enfermedad que acabaría con la vida del poeta y que centra gran parte de los textos que siguen. Sería posible ubicar la obra en el marco de una tradición de textos sobre el dolor y la enfermedad,⁸ pero no me interesa en este artículo profundizar sobre el tema de la enfermedad, sino notar como a lo largo del volumen se manifiesta una inquietud constante frente a la complejidad de representar la alteridad subalterna en su padecer. Esta tensión es explícita en los poemas de «(In)visibles» y, tras una breve pausa introspectiva, se manifiesta en los poemas centrados en la enfermedad, como un lugar de contacto hacia fuera desde el cual recuperar el control sobre la propia existencia. Es posible, así, encontrar una isotopía en el volumen que, de alguna manera, «supera» a la de la enfermedad, y que tiene que ver con conceptos vinculados a la posibilidad de sentir el dolor propio y ajeno. Esta isotopía no es sólo una línea temática sino también un gesto que recorre *Resistir a les palpentes*, y que tiene que ver con el acercamiento a un vacío, a la voluntad de mostrar la precariedad sin apropiarse del relato de los otros. El mismo García del Río (2020a) reflexionaba sobre la representación de lo marginal en su introducción al monográfico «Quinkis, yonkis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad urbana» de la revista *Kamchatka*. García del Río pasaba revista a las categorías que se han utilizado para conceptualizar a las vidas «exentas de valor», desde los *residuos humanos* de Zygmund Bauman, la figura del *homo sacer* de Giorgio Agamben o la percepción del duelo y las vidas que merecerían ser vividas según Judith Butler. Le interesaba, en primer lugar, reflexionar sobre «la paradójica relación entre la invisibilidad social de estos grupos y su visibilización a partir de las lentes deformadas del estigma y los pánicos morales» (2020a: 7). En segundo lugar, se planteaba que «la posibilidad de construcción de un discurso propio que sea escuchado en el espacio público por parte de estos sujetos marginales apunta a la problemática sobre la verdadera posibilidad de habla del subalterno formulada por G. C. Spivak y los estudios sobre la subalternidad» (2020a: 7).

Los poemas de *Resistir a les palpentes* no se proponen ni como una denuncia al miedo a lo marginal ni como una expresión de la voz subalterna. Apuntan, sin embargo, a un proceso de búsqueda de maneras de relacionarse con la alteridad que no dispone de canales en los que representarse en el espacio público con un discurso autorizado. La poesía sirve para tender puentes ante la imposibilidad de llenar el vacío social que, según Gabriel Gatti (2015: 807), citado por García del Río, dejaría al científico social ante la única opción de «inscribir la ausencia de representación». En la poesía de Tony García del Río, esta búsqueda no se resuelve con la creación de mecanismos representativos en ninguna de las dos acepciones que Spivak derivaba del verbo representar: no pretende hablar por los otros ni tampoco generar imágenes coherentes sobre la subalternidad. Su obra propone más bien un gesto de apertura de los sentidos hacia el otro, esto es, genera de lugares particulares desde los cuales escuchar, mirar y, en consecuencia, sentir la presencia ajena. Esta posición abierta al otro motiva reacciones que van desde el malestar físico a la solidaridad y, finalmente, en los poemas que surgen desde la aceptación de la propia fragilidad, a la identificación de un lugar en común.

La posibilidad de mirar y de escuchar los márgenes es un tema explícito en los poemas de *(In)visibles*. Lo que le llega al yo poético cuando escucha son a veces gritos o llantos y otras fragmentos de voces que se reportan siempre de manera incompleta. Las pocas veces en las que se utiliza un estilo directo, el texto transmitido tiene una función

⁸ Se me ocurre, así, en la tradición catalana a la que se vincula el texto original, por ejemplo, a textos poéticos como *Raó de cos*, de Maria Mercè Marçal (1999), muy diferentes y centrados en una corporeidad que no se acoge el poemario que nos ocupa. En el contexto español, podríamos ponerlo en diálogo con la antología *Rojo-Dolor. Antología de mujeres poetas en torno al dolor* (2021), que ofrece una pauta de comparación interesante también respecto a cuestiones de género.

de mención. A menudo, estos enunciados ajenos lo que motivan es una imposibilidad de decir el padecimiento del otro, una imposibilidad que se traduce en malestar físico. Así ocurre en el primer poema de *(In)visibles*, que nos presenta al sujeto, explícito en primera persona, escuchando los llantos de una vecina detrás de la pared:

Jo l'escolte
em forada,
tinc la boca plena de terra
però no em creixen flors de les genives,
només cards
i les paraules no brollen
s'enquisten abans de naïxer. (2020b: 9)

Se manifiesta una respuesta física ante el dolor ajeno, pero en este caso, la respuesta no puede ser articular un discurso coherente sobre este encuentro ni motivar un acercamiento, sino expresar este mismo malestar físico con el que el propio yo responde:

Les incerteses de qui no pot construir un relat propi
se m'acumulen a la boca de l'estòmac
i m'entrebanquen la respiració. (2020b: 13)

Frente a la imposibilidad de reportar el discurso ajeno, el poema menciona su enmudecimiento. En otros poemas, de hecho, las voces de los demás, si aparecen, lo hacen desde el discurso escuchado casi al azar, transmitidos, por ejemplo, por la televisión vista en una noche de insomnio. Se trata, diría Ranahit Guha (2002: 20), de «voces bajas» que se textualizan de manera diversa, esto es, algunas veces desde la cita y otras simplemente desde la mención a una voz casi inaccesible. Hay siempre, así, una distancia que se muestra y que imposibilita hablar por el otro de su padecimiento. El reto, se escribe en la «Coda» que cierra *(In)visibles*, sería construir un nosotros «que esquerde el mutismo», aprendiendo a pensar desde donde no hemos sido invitados:

Aprendre on no volen
pensar en allò (in)visible
com un acte de resistència
aquells que habiten els buits
però sobreviuen
fora de camp. (2020b: 17)

El segundo gesto de acercamiento al otro tiene que ver con la vista, esto es, con la idea de mirar en este «fuera de campo». La mirada aquí no se plantea como una actividad pasiva, sino como un requisito para conocer y actuar (Rancièr 2010). En algunos poemas de *(In)visibles* encontramos personajes anónimos que habitan las calles: un delincuente envejecido, una anciana que ha muerto sin que nadie lo supiera, un aparcacoches que vive en la calle, etc. Son imágenes entrecortadas de este lugar que hay que aprender a mirar y pensar.

Este mismo reto no se abandona en los poemas de *Cesura. Habitació F505*, marcados por el diagnóstico de cáncer. El propio padecimiento aquí ya resulta central pero su percepción no es autocentrada, esto es, no descuida la presencia de los otros. Este vínculo no es simplemente consecuencia de una transcendencia del propio dolor desde la vulnerabilidad compartida que identificaba Berlant. Es fruto también de una búsqueda de un lugar desde el que situarse ante los demás y con los demás. Surge aquí un nosotros de difícil encaje, entre el camisón hospitalario que iguala y la imposibilidad de aguantar el dolor ajeno cuando la propia situación flaquea. Así ocurre en poemas como «Cicatiu», donde los lloros y gritos de una vecina de camilla devienen insoportables. En estos poemas, el espacio ha cambiado. Las coordenadas urbanas dan paso a un entorno

hospitalario donde todo parece irreal pero que se constituye como lo que Margalida Pons (2021: 489) ha considerado un *emotopo*, esto es, un lugar que se impregna de un sentido afectivo. El aprendizaje para mirar pasa aquí primero de todo por la capacidad de reconocer la propia imagen, cambiada por la enfermedad. Parte, así, de un proceso de desorientación vital del que surge una nueva manera de habitar el mundo (Ahmed, 2019[2006]: 11 y 218). Los poemas «Rebel·lia» y «Política» marcan un antes y un después en este proceso. En el primero, el yo poético se esconde de su propia imagen enfermiza, hasta que un reconocimiento permite valorar la vida de nuevo. Es desde este reconocimiento que resulta posible situarse nuevamente frente a los otros. Escribe así en «Política»:

Box número 5, tercera sessió,
des d'aquest llit de l'Hospital de Dia
prenc consciència de la dimensió política del meu cos
i de totes aquelles que romanen amb mi,
ens mirem de seient a seient
ens reconeixem, sabem pel que estem passant:
síntomes
efectes secundaris
diagnòstics.
lluitem en una curs d'obstacles per les nostres vides,
envoltades de goters i cures de professionals que gran part de nosaltres no podríem
costejar. (2020b: 49)

En este encuentro, la enfermedad y el cuerpo son políticos y permiten continuar luchando por la dignidad común. En «Vespre. Hospital de dia», toma voz un hombre en la sesión de quimioterapia a quien la enfermera le dice que hable con su joven vecino —el poeta—, para distraerse. Frente al dolor del otro, se abre, tan solo un lugar de aprendizaje:

No puc continuar la lectura
i aïllar-me d'aquells que tinc al costat,
mirar al voltant i escoltar,
aprendre. (2020b: 69)

Estas pequeñas historias compartidas generan un lugar de «compañía» del que nace una fortaleza. Sólo desde esta escucha emerge un nosotros, el de «aquells que compartim espais i dolors» (2020b: 70). Resulta aquí interesante este compartir espacio porque introduce en el contacto con el otro una dimensión física, material, que no tiene que ver sólo con el conocimiento del padecimiento común, sino con el hecho de estar allí mismo, juntos. Este reconocimiento de los demás se cierra, finalmente, con el encuentro con la mirada ajena. Como hemos visto, en diferentes poemas nos encontramos con la dificultad del yo poético para reconocer su nueva imagen, su aspecto enfermo. La cara, vista en un retrovisor un día de lluvia, es solo una mancha oscura que lo mira como si fuese un extraño. Desde su propia fragilidad, el propio yo se sitúa en el espacio de lo silenciado, el de una «fràgil invisibilitat» que es reconocida por la mirada de un hombre cuya descripción nos muestra como empobrecido:

Quan el so s'ha diluït,
les meues petjades fan sortir
un home descamisat de l'interior de la caseta,
aguaita sota el sostre d'una uralita esquerdada,
protegit per aquells símbols de redempció,
em mira amb estranyesa i encén una cigarreta.
només ell pot veure'm. (2020b: 87)

Estos últimos versos resultan claves. Los pasos del intruso que observa provocan la mirada del otro que, extrañado, lo ve. Esta visión del otro es la que lo constituye de nuevo como sujeto. No hay aquí comprensión ni reconocimiento, solo el gesto de ver al otro en un lugar en común pese a la distancia. Es en la búsqueda de este gesto –desde la mirada o la escucha– que los textos de *Resistir a les palpentes*, nos muestran un proceso de aprendizaje que surge de la conciencia de la propia vulnerabilidad –en los primeros poemas, causada por la dificultad de decir el dolor ajeno y, en los poemas determinados por la enfermedad, por la propia situación. La vulnerabilidad, sin embargo, no sirve tan solo para tejer un discurso sobre el dolor compartido. También nos invita a compartir un aprendizaje, esto es, a cambiar nuestra manera de escuchar, ver y sentir. Ante la imposibilidad de representar los márgenes sin apropiarnoslos, nos propone aprender a habitar a ciegas y en las fisuras. La poesía sirve para ejercer este acto de resistencia precisamente porque nos sitúa ante un sujeto en búsqueda, a la vez introspectivo y dialógico, volcado hacia sí mismo y abierto al exterior. Desde la tensión que este acto y su palabra poética surge una forma posible de compasión compleja, que evita la identificación y la apropiación del relato ajeno, que incomoda y duele, que acompaña en la incertidumbre.

6. CONCLUSIONES

He intentado dibujar algunas líneas de trabajo en la confluencia entre los estudios subalternos y afectivos y, en concreto, sobre la compasión como lugar crítico relevante en algunos de los debates que surgen desde el cruce entre estos dos ámbitos. Hemos visto que acercar los estudios afectivos a los subalternos no supone tan solo situar en un lugar preminente de su agenda la discriminación o la desigualdad. De hecho, la misma consideración social y política de las emociones y su función en la constitución y reproducción de modelos de sujeto es central en propuestas analíticas como las de Sara Ahmed o Lauren Berlant. Supone, también, reflexionar sobre las estructuras de poder que favorecen los procesos de dominio y, entre ellas, sobre la posición del intelectual en sus juicios sobre lo acertado en la expresión de las emociones vinculadas a posiciones subalternas (en relación, por ejemplo, con lo testimonial o a lo sentimental).

La compasión deviene un lugar esencial en este debate porque propicia discusiones relevantes sobre aquellas formas de alteridad que merecen ser tenidas en cuenta o sobre la distancia o semejanza que propicia la atención de quien no padece. Si bien supone un camino de relación con el sentir del otro y, por lo tanto, un acercamiento a quien se encuentra en una posición desfavorecida respecto de la de quien se compadece, se basa en una distancia o desigualdad. Para Nussbaum, el reconocimiento en la vulnerabilidad que requiere la compasión es un camino para la consecución de una sociedad más justa. Si su orientación se basa en la desigualdad no es por causa misma de la estructura cognitiva de la compasión, sino porque es un reflejo de unas instituciones injustas que, precisamente, una educación compasiva bien orientada debería ayudar a cambiar. Berlant, entre otras, sin embargo, entiende que la misma historia de la compasión como concepto nos muestra que ha sido usada para la recreación de las desigualdades sociales. Motiva una impostura de bienestar ético para quien la ejerce que justifica acciones puramente caritativas y que le inhibe para actuar para revertir la injusticia que provoca el daño que él o ella no siente.

He postulado que la poesía como género nos permite desplazar lo compasivo de los modos de discurso en los que estamos acostumbrados a leerlo. La tensión por acomodar la voz y experiencia ajena en un paradigma lírico centrado paradigmáticamente en el yo lo convierten en un género adecuado para buscar procedimientos alternativos de

acercamiento al dolor del otro. El poemario *Resistir a les palpentes*, de Tony García del Río, me ha servido para valorar algunas estrategias de aproximación a esta relación compleja en la que lo compasivo no es una actitud o un sentimiento sino más bien un gesto de abertura del propio estado a los lugares desde donde es posible observar o escuchar el dolor ajeno. No hay lugar aquí para la apropiación, sino tan solo para el aprendizaje imperfecto de una manera de situarse ante el propio dolor y el dolor de los demás que permite crear fisuras en los muros que convierten la distancia con lo subalterno en infranqueable. Se trata siempre de un camino a tuestas –esto es, en catalán, *a les palpentes*– que, desde la consciencia de las propias limitaciones, transforma la poesía o la investigación en un lugar de aprendizaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara. 2017[2004]. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Ahmed, Sara. 2019[2006]. *Fenomenología queer*. Bellaterra: Bellaterra.
- Arfuch, Leonor. 2016. «El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política». *DeSignis*, 24: 245–254.
- Asensi, Manuel. 2009. «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos». En *¿Pueden hablar los subalternos?*, de Gayatri Chakravorty Spivak. Barcelona: Macba, 9–40.
- Baltrusch, Burghard; Lourido, Isaac. 2012. «Sketching non-lyrical discourses in contemporary poetry». En *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, ed. Burghard Baltrusch y Isaac Lourido. Múnic: Martin Meindenbauer, 11–26.
- Berlant, Lauren. 1998. «Poor Eliza». *American Literature*, 70(3): 635–668.
- Berlant, Lauren. 1999. «The Subject of True Feelings: Pain, Privacy, and Politics». En *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*, ed. Austin Sarat y Thomas R. Kearns. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 49–84.
- Berlant, Lauren. 2004a. «Introduction. Compassion (and withholding)». En *The Culture and Politics of an Emotion*. Londres y Nueva York: Routledge, 1–14.
- Berlant, Lauren, ed. 2004b. *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Butler, Judith. 2001[1997]. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Arturo. 2012. «Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres». En *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, ed. Burghard Baltrusch e Isaac Lourido. Múnic: Martin Meindenbauer, 29–44.
- Casas, Arturo. 2020. «Conflicto social, heteroglosia y poema dialógico: situación para su análisis discursivo». *Tropelías*, 7: 336–349.
- Castro, Ana. 2021. *Rojo-dolor: Antología de mujeres poetas en torno al dolor*. Sevilla: Renacimiento.
- Coronil, Fernando. 1994. «Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States». *Poetics Today*, 15: 4. 643–658.
- Deleuze, Gilles y Michel Foucault. 2001[1972]. «Un diálogo sobre el poder». *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 23–35.
- Foster, Susan Leigh. 2010. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Fraser, Nancy. 2011[1989]. «La lucha por las necesidades. Esbozo de una teoría crítica socialista-feminista de la cultura política del capitalismo tardío». En *Dilemas de la Justicia en el siglo XXI*, ed. M. Antònia Carbonero y Joaquín Valdivielso. Palma: Edicions UIB, 96–137.

- García del Río, Antonio. 2020a. «Quinquis, yonquis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad». *Kamchatka*, 16. 5–9.
- García del Río, Tony. 2020b. *Resistir a les palpentes*. València: Verkami.
- Garber, Marjorie. 2014. «Compassion». En *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*, ed. Lauren Berlant. Londres y Nueva York: Routledge, 15–28.
- Gatti, Gabriel. 2015. «Tiene la palabra la víctima pura [?]. El vacío social, el testimonio y la desesperación del investigador ante el sufrimiento sin forma ni lenguaje». *Kamchatka*, 6, 801–815.
- Goetz, Jennifer L., Dacher Keltner y Emiliana Simon-Thomas. 2010. «Compassion: An Evolutionary Analysis and Empirical Review». *Psychological Bulletin*, 136(3): 351–374.
- Gunew, Sneja. 2009. «Subaltern Empathy: Beyond European Categories in Affect Theory». *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 35(1): 11–30.
- Haraway, Donna. 1988. «Situated Knowledges». *Feminist Studies*, 14(3): 575–599.
- Jaggar, Alison M. 1989. «Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology». *Inquiry*, 32(2): 151–176.
- Kaika, Maria. 2017. «Between compassion and racism: how the biopolitics of neoliberal welfare turns citizens into affective 'idiots'». *European Planning Studies*, 25(8): 1275–1291.
- Labanyi, Jo. 2010. «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4): 223–233.
- Lather, Patti. 2000. «Against empathy, voice and authenticity». *Kvinder Kon & Forskning*, 4: 16–25.
- Macón, Cecilia. 2014. «Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema». *Debate feminista*, 49: 163–186.
- Nussbaum, Martha C. 1996. «Compassion: the Basic Social Emotion». *Social Philosophy and Policy*, 13(1): 27–58.
- Nussbaum, Martha C. 2008[2001]. *Paisajes del pensamiento*. Barcelona y Buenos Aires, México: Paidós.
- Pedwell, Carolyn. 2016. «De-colonising empathy: Thinking affect transnationally». *Samyukta. A Journal of Women Studies*, XVI (1). En línea.
- Pons, Margalida. 2016. «Poetes emprenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació dels textos literaris». *Els Marges*, 110: 10–33.
- Pons, Margalida. 2020. «Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». *452F Revista de Teoria de la Literatura*, 22: 39–59.
- Pons, Margalida. 2021. «Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats». *Rassegna Iberistica*, 44: 116. 477–504.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón y Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rabasa, José. 2005. «The Comparative frame in Subaltern Studies». *Postcolonial Studies*. 8(4): 365–380.
- Salvador, Vicent. 2014. «Malaltia i emocions en la lírica: exemples de tematització del propi cos en la poesia catalana contemporània». *Catalonia*, 14: 1–14.
- Sommer, Doris. 1994. «Resistant Texts and Incompetent Readers». *Poetics Today*, 15(4): 523–551.
- Spivak, Gayatri C. 1988. «Can the subaltern speak». En *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois, 271–313.

- Spivak, Gayatri C. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Spivak, Gayatri C. 2005. «Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular». *Postcolonial Studies*, 8(4): 475–486.
- Vega, María José. 2003. *Imperios de papel*. Barcelona: Crítica.
- Vogler, Candace. 2004. «Much of Madness and more of sin». En *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*, ed. Lauren Berlant. Londres y Nueva York: Routledge, 29–58.
- Williams, Carolyn. 2004. «Moving Pictures. George Eliot and Melodrama». En *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*, ed. Lauren Berlant. Londres y Nueva York: Routledge, 105–144.
- Woodward, Kathleen. 2014. «Calculating Compassion». En *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion*, ed. Lauren Berlant. Londres y Nueva York: Routledge, 59–86.
- Zembylas, Michalinos. 2018. «Revisiting Spivak's 'Can the Subaltern Speak' through the lens of affect theory. Can the subaltern be felt?». *Qualitative Research Journal*, 18(2): 115–127.
- Žižek, Slavoj. 2009[2008]. *Violència*. Barcelona: Empúries.

Sanz Mingo, A. (2022): Más allá del negro: lengua y emoción en la diáspora a partir del poema *Synesthesia* de Mahtem Shiferraw. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIX, 109–126
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clar.6426>

Más allá del negro: lengua y emoción en la diáspora a partir del poema «Synesthesia» de Mahtem Shiferraw

Beyond Black: language and emotion in the diaspora from Mahtem Shiferraw's poem *Synesthesia*

ARIADNA SAIZ MINGO
UNIVERSIDAD DE BURGOS
<https://orcid.org/0000-0003-4302-4814>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-01-31

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-06-15

RESUMEN: A partir de la lectura del poema *Synesthesia* (2016) de Mahtem Shiferraw, en el que la autora etíope realiza un recorrido sinestésico por el imaginario de su infancia a través de un particular espectro cromático, hemos recogido las emociones generadas y los referentes a los que remiten esas gamas cromáticas con la recopilación de textos testimoniales. Nuestro corpus está constituido por un compendio de textos producidos por seis mujeres afrodescendientes en situación de inmersión en la diáspora cuyo destino final en su itinerario migratorio ha sido Londres. El objetivo central es acercarnos al entramado de emociones individuales que emergen de sus testimonios, para identificar aquellas representaciones recurrentes que vinculan imaginarios a pesar de la distancia lingüística y cultural. Los resultados apuntan a un claro contraste emocional entre el aquí y el allí, a una vivencia en colectivo y fruto de la interacción de esas emociones, y a una construcción identitaria híbrida en el seno de la red de afectos como anclaje con la comunidad de origen.

Palabras clave: emociones, lengua, migración, poesía, mujeres afrodescendiente.

ABSTRACT: Based on the reading of the poem *Synesthesia* (2016) by Mahtem Shiferraw, in which the Ethiopian author takes a synaesthetic journey through the imaginary of her childhood by means of a particular chromatic spectrum, we have collected the emotions generated and the references to which these chromatic ranges refer with the compilation of testimonial texts. Our corpus is made up of a compendium of texts produced by six women of African descent

in immersion in the diaspora whose final destination in their migratory itinerary has been London. The central objective is to approach the web of individual emotions that emerge from their testimonies, in order to identify those recurrent representations that link imaginaries despite the linguistic and cultural distance. The results point to a clear emotional contrast between here and there, to a collective experience resulting from the interaction of these emotions, and to a hybrid construction of identity within the network of affects as an anchorage with the community of origin.

Key words: emotions, language, migration, poetry, Afro-descendant women.

1. INTRODUCCIÓN

La proyección del lenguaje poético basa su potencialidad en una construcción de significado íntimo, fruto de la profunda interpretación subjetiva que implica su recepción individual. Más allá del idioma que la vehicula, se parte en este estudio de la producción poética¹ como generadora de emociones y evocaciones singulares, pero no por ello únicas. Singularidad que borra aduanas y que puede tener resonancia en afectos y complicidades compartidas más allá de los vínculos lingüísticos de una comunidad de habla. Nos basamos en el concepto de subjetividad acuñado por Michel Foucault (1968: 294), para quien el discurso es generado por una voz a partir de sus ideas, su vida y sus experiencias y es, gracias a las marcas de experiencia que el texto escrito (en este caso poemas desde la diáspora) tiene la posibilidad de condensar líneas de fuerza que pueden ser reactivadas durante la lectura. Asimismo y, dado el carácter híbrido² de la identidad de las protagonistas del estudio (seis mujeres afrodescendientes migradas a Londres), nuestro análisis parte de la construcción de sentido que confiere Kaufmann al proceso identitario como algo dinámico e íntimamente ligado a la subjetividad «et dont l'essentiel tourne autour de la fabrication du sens» (2004: 82).

Para nuestro estudio, partimos de la lectura del poema *Synesthesia* (véase anexo), perteneciente al poemario *Fuchsia* (2016) de Mahtem Shiferraw, en el que la autora etíope realiza un recorrido sinestésico por el imaginario de su infancia. Desde un punto de vista contextual, los poemas de esta antología fueron escritos tras la partida de la poeta a América, exponiendo los efectos de ese desplazamiento «on her identity and belongingness as a part of displaced community but also to other migrants who pass(ed) the same experience» (Elias, 2018:175). El poema *Synesthesia* aparece recorrido por una serie de metáforas cromáticas que evocan recuerdos de una vida migrante en diferentes espacios y tiempos. En el caso de Shiferraw, el uso del espectro cromático para articular su texto no es solo una estrategia formal: «color is a language for me. I would even say, it is the main language I use to understand the world and to communicate things. Color is also a way of being, of existing» (Dueben, 2017). Esa «manera de existir» queda patente

¹ Nos referimos a la producción poética de claro componente emotivo, no a la poesía como género que englobaría otro tipo de manifestaciones no subjetivas como la poesía épica, social, concreta, etc.

² El carácter híbrido de las identidades migradas es un constructo antropológico que hace referencia a las múltiples pertenencias de la persona desplazada. La propia autora menciona, en una entrevista (Dueben, 2017), esa idea de la constante preocupación «of being out of place, not belonging, or belonging too quickly for the sake of survival».

en la singularidad de las evocaciones generadas, que parte de una aparente nostalgia por el país de origen y pronto se tiñe del miedo y dolor derivados de la violencia de ese espacio abandonado. Así, lo que inicialmente podría interpretarse como un repertorio sinestésico creado por recuerdos infantiles deviene una serie de dolorosas llamadas emocionales a través de contrastes bélicos y catastróficos: «when causalities of violence are being attended by doctors in white uniform, death of people in Asmara, Eritrea (as people are being murdered in the place and absenteeism of people in the post-violence landscape)» (Elias, 2018: 178). Esa antítesis «idílica infancia / dureza de la guerra», enunciada en primera persona a través del marrón o el rojo, se trastoca en comunitaria a partir del color azul –jugando con la polisemia del término en inglés– cuando asistimos a una transición hacia la vivencia de tales emociones en colectivo: «Blue are the walls of empty neighbors' houses and the insides of their living room» (Shiferraw, 2016, vv 26–27). La última de las oposiciones se establece al contrastar ese pasado con un rotundo presente americano, jugando con la metáfora empática de los zapatos y la constatación de su otredad ya como afroamericana: «Purple comes back as shoes, American shoes» (2016, v 41). De esta manera, es en el proceso de aclimatación a su nueva vida, como el vivido por las mujeres migradas destinatarias de *Synesthesia* que analizaremos a continuación, donde la nostalgia aflora en una irremediable conexión entre la herencia transportada y la nueva experiencia de vida.

Nuestro corpus está constituido por un compendio de textos producidos por seis mujeres afrodescendientes en la diáspora, cuyo destino final en su itinerario migratorio ha sido Londres. Su lengua materna³ no es el inglés, aunque la detenten como lengua colonial (caso de las participantes nigeriana, ghanesa y jamaicana) o como segunda lengua (participantes cubana, colombiana y brasileña). Enviado el poema a sus destinatarias, hemos recogido las emociones generadas y los referentes a los que remiten esas gamas cromáticas a través de esa recopilación de textos testimoniales. Para aproximarnos a esa identificación representacional, nos preguntamos por el tipo de tensiones emocionales activadas con la lectura de un poema de temática diáspórica, por las emociones recurrentes que afloran a partir de las palabras clave de sus testimonios; por los objetos en lo que se encarnan tales emociones y, finalmente, por las asociaciones identitarias que emergen de su interacción con el poema propuesto.

2. METODOLOGÍA

Para este trabajo nos amparamos en el enfoque propuesto por Ahmed (en Mancini, 2016), rechazando que las emociones residan «en» los materiales que analizamos, para centrar nuestra atención en lo que «hacen» los materiales que utilizamos, esto es, «cómo trabajan los textos a través de las emociones para generar determinados efectos» (2016: 89).

Para ello, nos aproximaremos a esas vivencias desde el relato de vida. Nos basamos en lo que Martuccelli llama una biografía extrospectiva y latitudinal condensada en esas «pruebas» narradas «desde dentro»: «l'histoire de vie extrospective est une sorte d'intermédiaire entre l'histoire collective et l'expérience personnelle» (2013: 116). El enfoque autobiográfico se inscribe en la sociolingüística desde el punto de vista de las elecciones y las interacciones de los sujetos en relación con un contexto social interiorizado para encontrar «puntos de convergencia entre el nivel biográfico y el social, y establecer desde allí encarnaciones individuales de problemáticas estructurales» (Mancini, 2016: 91).

³ El repertorio de lenguas maternas (en plural) de cada participante afrodescendiente incluye lenguas como el yoruba, el hausa, el ewé y el criollo jamaicano.

En ningún caso se pretende, como Spivak (2015: 136) denuncia, «domesticar» ni «mercificar» sus voces, sino encontrar, en su discurso literal, las metáforas y recursos expresivos que ponen en relación territorios recorridos y vivencias. Este posicionamiento de partida pretende analizar los testimonios, no desde la empatía igualitaria, sino desde la «empatía confrontacional» de Pedwell (2014: 97).

Así pues, se ha utilizado, como vehículo testimonial, una propuesta de narración en la que ellas mismas se retrataran a través de su biografía cromática, previa lectura del poema *Synesthesia* (2015) de Mahtem Shiferraw. La propuesta se lanzó vía correo electrónico para construir una red de apoyo anglófona para tres mujeres migradas de origen latino (colombiana, cubana y brasileña respectivamente) que habían visto interrumpidas sus clases de inglés como segunda lengua en Londres durante el periodo de confinamiento de la pandemia de COVID-19 en la primavera de 2020 y que encontraron, en sus respectivos intercambios anglófonos (jamaicana, ghanesa y nigeriana), un modelo textual en el que inspirarse. De esta manera, se consiguió acceder a seis textos en inglés, fruto de la interacción-corrección por parte de las participantes anglófonas. Un espacio adquisitivo, así concebido, donde se desarrollaron opciones identitarias singulares, historias de vida cuyo análisis abre dos perspectivas muy estimulantes: «conectar lo particular con las configuraciones posibles y localizar en lo particular lo que es distintivo, lo que difiere, porque esto es lo significativo» (Palou y Fons, 2013: 262).

Como medio de análisis, se utilizó la herramienta de lingüística de corpus *Sketch Engine* que otorga un papel fundamental a las repeticiones de colocaciones, a sus frecuencias y a la extracción de las palabras clave. A través de la sección del *Word Sketch*, se pudo acceder tanto a constelaciones temáticas como a frecuencias de aparición, como se verá en las tablas de las palabras con mayor relevancia comparadas con el corpus de inglés *English Web*, 2015. Por otra parte y, para evitar la descontextualización de esos datos, tratados en clave de frecuencia y recurrencia, hemos procedido a la inserción de fragmentos más extensos de sus testimonios, cuando sus elecciones discursivas requerían de un análisis más cualitativo y co-textual en el apartado final de la discusión.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. ANTROPOLOGÍA DE LAS EMOCIONES

El análisis de las emociones no ha sido un campo de estudio por parte de la antropología hasta mediados del siglo pasado, a través de aproximaciones a la materia desde el estudio etnográfico y lingüístico de campo.

Nuestro análisis partiría de la consideración de la variabilidad cultural e histórica «con un fuerte énfasis en las nociones de construcción social, cultural e, incluso, lingüística de las emociones» (Bourdin, 2016: 55). Este posicionamiento descartaría, así, el otro polo en el que se ha venido inscribiendo el análisis de las emociones, el de la visión naturalista-universalista que considera a estas últimas como hechos universales y discretos, cuando la propia semántica intercultural o los problemas de traducción generados en su seno descartarían esa universalidad. Ha sido justamente esa supuesta uniformidad la que hizo que su estudio se relegara a la teoría cultural o psicológica por considerar las emociones como materia ajena a los métodos del análisis antropológico.

No será hasta los años ochenta, cuando surjan enfoques interpretativos que orientan la comprensión de la experiencia sociocultural desde la perspectiva de los agentes que viven dicha experiencia, pasando el componente interrelacional a ser clave: «Sentir miedo o alegría es un rasgo invariable de la naturaleza humana, pero la intensidad,

el tipo y la estructura de los miedos aparecen determinados por la historia y la estructura de relaciones con los otros» (Calderón, 2012: 75).

En esos intercambios relacionales entra en escena la idea de las culturas afectivas particulares con un repertorio emocional común: «Para que una emoción sea sentida, percibida y expresada por el individuo, debe pertenecer a una u otra forma del repertorio cultural del grupo al que pertenece» (Le Breton, 2012: 71). Esas culturas afectivas quedarían inscritas en el marco de una «territorialidad», concepto ya tratado por autores como Marissa Rodríguez, que en su análisis etnográfico sobre violencias fronterizas insiste en comprender «las conexiones a partir de las particularidades de los territorios que habitan los sujetos, su subjetividad y las estrategias corporales que ejecutan a través de un lazo emocional» (2021:55). Nuestro estudio trata de indagar en las posibles conexiones emocionales no tanto de territorios particulares sino de sujetos que viven, justamente, la pérdida del territorio natal. Culturas afectivas y lazos emocionales en su seno que remiten, directamente, a la teoría crítica de los afectos.

3.2. TEORÍA CRÍTICA DE LOS AFECTOS

La teoría de los afectos entroncaría con esa idea de cultura afectiva y, especialmente, con las aportaciones del feminismo en relación con el factor experiencial. Tras la interpelación de autoras afroamericanas y latinas como Audre Lorde, Angela Davis, Gloria Anzaldúa o bell hooks (seudónimo de Gloria Jean Watkins) al feminismo de la segunda ola, reclamando la inclusión de la interseccionalidad de variables como la raza, el género o la clase en las experiencias vividas (Viveros, 2016: 4), la tercera ola se centró en ese ámbito experiencial, a través del llamado «giro afectivo», siguiendo dos líneas de fuerza: «la de Brian Massumi a partir de las lecturas deleuzianas de Spinoza y la de Lauren Berlant y Sara Ahmed, quienes proponen una teoría crítica de los afectos desde una perspectiva Queer» (Ríos y Villareal, 2019: 97). Dado el enfoque de análisis discursivo que recorre toda la producción de esta última autora, nos centraremos en sus teorías a la hora de abordar las conexiones entre lenguaje y emociones.

Considerando las emociones desde su dimensión político-cultural, Ahmed lleva a cabo un giro que pasa de la tradicional necesidad de definir las emociones a una mayor consideración de sus efectos, esto es, «la manera en que circulan las emociones entre cuerpos, analizando cómo se “pegan” y cómo se mueven» (2015: 24). Ahora bien, ¿cuál es la dirección de esa afectividad? La autora no se limita únicamente al movimiento de afectos entre los cuerpos, sino a cómo estos mismos son «afectados» en sus prácticas sociales y culturales. No es que el afecto resida en un cuerpo, sino que se genera en la propia circulación de los cuerpos en un entorno, quedando de esta manera así imbricados, afectos y emociones: «al hablar de emociones se incluye el análisis de la afectividad, en tanto conlleva procesos de afectar y ser afectadx por otros cuerpos, y los modos en que nos ponemos en contacto con el entorno» (en Herranz, 2019: 279). Es en este último sentido de «afectación consciente» en el que se inscriben los relatos de vida generados tras la lectura del poema, por lo que no partimos de afectos «preconscientes» sino de «sentimientos reflexivos» o «emociones mapeadas», siguiendo la idea de Labany:

Emotions are by definition conscious. Emotions additionally involve judgment: hate, love, fear express moral attitudes.«Feeling» is an umbrella term straddling emotion and physical sensation. Like emotion, feeling is conscious and also involves a degree of judgment since it does not just register sensory information but interprets it. By contrast, affect is the body's response to stimuli at a precognitive and prelinguistic level. (2010: 224)

Nuestra opción terminológica se identificaría así con el sentido más consciente de la emoción, máxime en un proceso reflexivo como es el de «escribirse» a través de las

historias de vida. Emoción, también, como vector de aprendizaje reflexivo de una segunda lengua: «En la medida en que las emociones poseen una dimensión cognitiva, ya no podemos considerarlas como totalmente opuestas a la razón» (Krauel, 2022: 355). Emoción, asimismo, en el sentido más etimológico del *emovere* latino, pero también más dinámico: esas emociones generadas hacen «volver» a las receptoras del poema al país de origen en un continuo vaivén respecto a la sociedad de destino. La propia Shiferraw explica ese desplazamiento interno en una entrevista: «We often talk about the physical displacement of ourselves, traveling from one place to another but we often neglect what happens inside the self. *Fuchsia* darts in and out of continents, time, and space» (Dueben, 2017). Pero las emociones no solo nos mueven sino que nos vinculan: «emotions are also about attachments, about what connects us to this or that» (Ahmed, 2001: 11).

Y en ese movimiento, transnacional, en nuestro caso, aflorarían desplazamientos en circuitos afectivos oscilantes y fluidos entre el ámbito de lo privado y de lo público: «Ahmed cuestiona ciertos esquemas establecidos a partir de distinciones categóricas entre mundos privados y públicos, entre el sufrimiento y la subalternidad, o entre emociones positivas y negativas» (Mancini, 2016: 88). Así, lejos de quedar aisladas en categorías estancas y privadas (en el tradicional campo emocional de la psicología individual), las emociones se construirían a través de una interacción cuerpo-cuerpo (y cuerpo-entorno) y es aquí, en «esta política cultural (y económica) de las emociones, donde se crea y se reproduce la idea de otredad mediante el agrupamiento de algunos cuerpos y la marginación de otros» (2016: 89).

3.3. EMOCIONES EN LAS DIÁSPORAS

Los intentos de definir la diáspora en términos identitarios suelen ampararse en factores esencialistas supuestamente comunes como la lengua o el país de origen (cuando no el continente en las versiones más simplificadas), que ocultan mecanismos de pertenencia mucho más complejos al entrar en interacción con el espacio afectivo de destino. Diminescu y Loveluck superan esos límites e inciden en la simple identificación, por parte de los protagonistas de ese desplazamiento, de una pertenencia y de un proyecto de mejora compartido: «we take the formation of diasporic identities as involving that migrants recognize each other as being part of a dispersed collective, which is then more or less firmly established as a common project» (Diminescu y Loveluck, 2014: 25).

Esa vivencia de situaciones comunes puede vincular desafiando la heterogeneidad de orígenes y cuestionando modelos estáticos y monolíticos como los que se han aplicado a la «black» o «African» diáspora (Dufoix, 2011: 485–92), «with the risk of excessive uniformity in depicting the diversity of historical experiences» (Diminescu y Loveluck, 2014: 35). Como indica Hirai (2014), la dimensión emocional ha estado ausente en los estudios de migración internacional hasta la primera década del presente siglo (Besserer, 2000; Hirai, 2009; López Castro, 2007; Roca, 2007), cuando se ha empezado a valorar el peso que las emociones tienen en «la construcción y la reconfiguración del vínculo entre lo local y lo global» (Hirai, 2014: 82). Siguiendo con la idea de esa reconfiguración, Gregorio Gil (2012), en su estudio sobre las representaciones hegemónicas de mujeres migradas a nivel de participación en la sociedad de acogida, destaca la existencia de prácticas de participación que se resisten a «la construcción identitaria como mujeres inmigrantes “desde arriba”, indagando en espacios de participación construidos “desde abajo” en los que se (re)definen identidades plurales y complejas con múltiples sentidos políticos» (2012: 1218). Sentidos que enlazarían con el enfoque más político de Ahmed (2015) a través de una performatividad situacional que evita la definición de identidades «mujer, inmigrante, latina, negra, musulmana, etc., no como aprioris, sino como

identidades situacionales y procesuales (per)formadas en las intersecciones de circunstancias de opresión compartidas en grupo» (Gil, 2012: 1218).

Se parte así, en este análisis, de la idea de la identidad como un concepto fluido «que pueda incluir la mutabilidad en la cohesión de una vida» (Ricoeur, 1995: 998) y en continua co-construcción a través de las interacciones sociales. Fruto de esas interacciones múltiples pueden emerger emociones como la llamada nostalgia reflexiva que «nace de la memoria cultural, de las reminiscencias individuales y alienta múltiples narrativas cuyo rasgo principal es la mediación entre el pasado y el presente, entre el sí mismo y el otro (Boym, 2001: 41–55)» (Fernández Merino, 2008: 240). Un pasado que puede implicar, en el caso que nos ocupa, una separación física de miles de kilómetros que se actualiza al compartir las múltiples narrativas sobre tiempos y espacios abandonados.

Un pasado cuestionado, sin embargo, como melancolía que no deja avanzar frente a lo feliz como futuro por parte de Ahmed quien desmitifica la distinción simplista entre buenos y malos sentimientos que presupone el progreso de los primeros y el atraso de los segundos: «Los malos sentimientos se perciben como orientados hacia el pasado, como una especie de testarudez que “paraliza” al sujeto y le impide acoger/abrazar al futuro» (2015: 50). Nostalgia como emoción no única sino variable, en continua activación con objetos artísticos como los poemas, cuyo potencial activador pasamos a desglosar en el apartado siguiente.

3.4. EMOCIONES Y LECTURA POÉTICA

Eugenie Brinkema (2014), una de las autoras que más ha tratado el ámbito artístico desde una perspectiva emocional, no rechaza la dimensión corporal de los sentimientos y las emociones, sino la trasmisión de los afectos de una manera unívoca y preestablecida por parte del receptor: «Affect is non-intentional, indifferent, and resists the given-over attributes of a teleological spectatorship with acquirable gains» (2014: 33). En relación con esa trasmisión, hay que matizar las relaciones que se han atribuido tradicionalmente a la interacción entre objeto artístico y público receptor. En este sentido, es muy relevante la aportación de Kaisa Koskinen, al alertar de la falsa equiparación entre distancia emocional y distancia cultural: «emotional distance need not have anything to do with cultural distance, and strategies labelled domesticating and foreignizing may be received in unexpected ways depending on the reader’s affective stance to these strategies» (2012: 13). Así, esta autora defiende la idea de la afinidad versus el extrañamiento. Esa afinidad emocional, en distintos grados, vendría a desbordar los límites atribuidos a una comunidad de habla o a determinadas nacionalidades diseñadas a golpe de escuadra y cartabón en contextos postcoloniales.

Y esa complicidad emocional, más allá de la cultural, es la que puede despertar un texto poético como el propuesto. Como explica Bermúdez (2019: 141), glosando a Fish (1970), «lo que el texto es no puede ser separado de lo que el texto provoca». De ahí que, como este mismo autor añade, la lectura y su subjetividad implícita no ha de desplazar la consideración de que el texto pueda ser comprendido a partir de un tratamiento, explícito o no, del contenido afectivo. Siguiendo la famosa sentencia de Johnson, «there is no cognition without emotion» (2007: 218), que dinamita la dicotomía tradicional entre la dimensión emocional y la cognitiva, se aboga en este estudio por una construcción de significado a partir, no solo de estructuras lógicas, sino del moldeamiento que del mismo llevan a cabo las emociones. Ahora, bien, esa dimensión relacional de la construcción de significados no se limita a las interacciones texto-lectora, sino que abarca,

con todo su peso y anclaje (cognición encarnada) con la comunidad de origen, las experiencias pasadas y el itinerario vital del público lector.

Comprender un texto en lengua materna o en una segunda lengua, caso de nuestras lectoras, está relacionado con procesos de comprensión y de producción en los que intervienen múltiples elementos como los conocimientos previos, la conciencia lingüística o la disponibilidad léxica. Y aquí deberíamos añadir la dimensión afectiva, no siempre valorada como determinante en ese acercamiento al texto, especialmente en contextos multilingües donde puede darse la llamada «diglosia emocional», constructo que recoge la idea de la generación de distintas emociones en personas bilingües cuando se les expone a una u otra lengua (Duñabeitia, 2017:18).

Así, y en relación ya con el poema cromático de nuestro estudio, habría que aclarar que se parte del detonante cromático en el sentido más profundo de las asociaciones o «conexión de significados cuando percibimos el color» (Heller, 2014: 18). Parafraseando a la propia Shiferraw (2017), tradicionalmente se han asociado colores específicos con ciertas emociones: el gris se asocia a lo «anticuado y aburrido» y el rojo «al amor, la alegría, la pasión, pero también al odio, a la agresividad, la prohibición o el peligro» (2004: 10). Lo cual es muy diferente de interpretar colores llenos de emociones, proceso ilustrado con el fucsia:

Fuchsia is actually more complicated in itself—not the color, but the whole experience. If you think of it strictly as a color, it comes from a world of uncertainty: it does not have the bright light of pink, or the dark blue of plum; it has not the blood of purple, or the yellowish of magenta. And yet, it is a combination of all of these, and none. (Dueben, 2017)

Nuestro objetivo será tratar de matizar y contextualizar tales inferencias emocionales en el poema *Synesthesia* perteneciente al poemario *Fuchsia* (véase anexo).

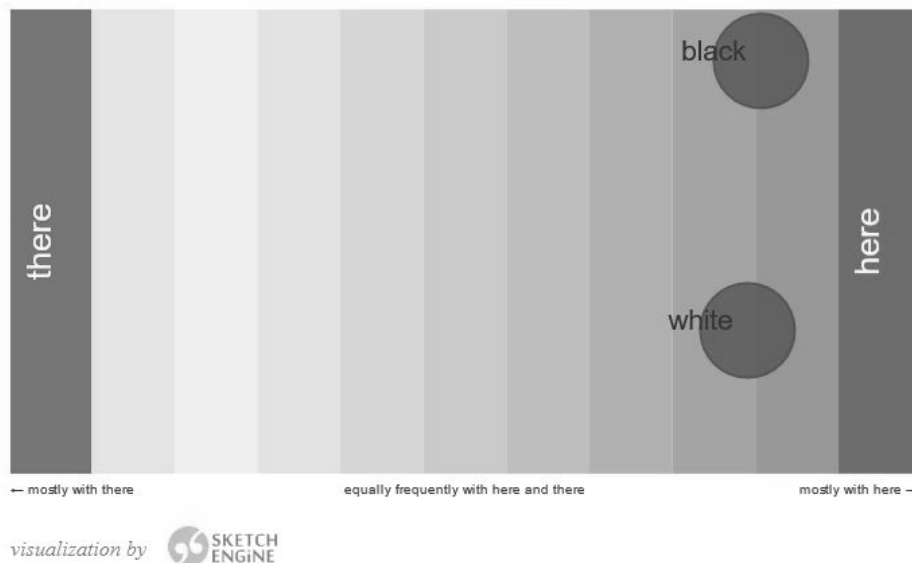
4. RESULTADOS

En el presente apartado se sistematizan los resultados obtenidos a partir del análisis temático. Como criterios de selección se ha optado por la recurrencia temática, estructurada en secuencias, y su posición enunciativa destacable. Pasamos, a continuación, a reagrupar esos hilos testimoniales en respuesta a las cuestiones planteadas en los objetivos iniciales.

4.1. TENSIONES EMOCIONALES

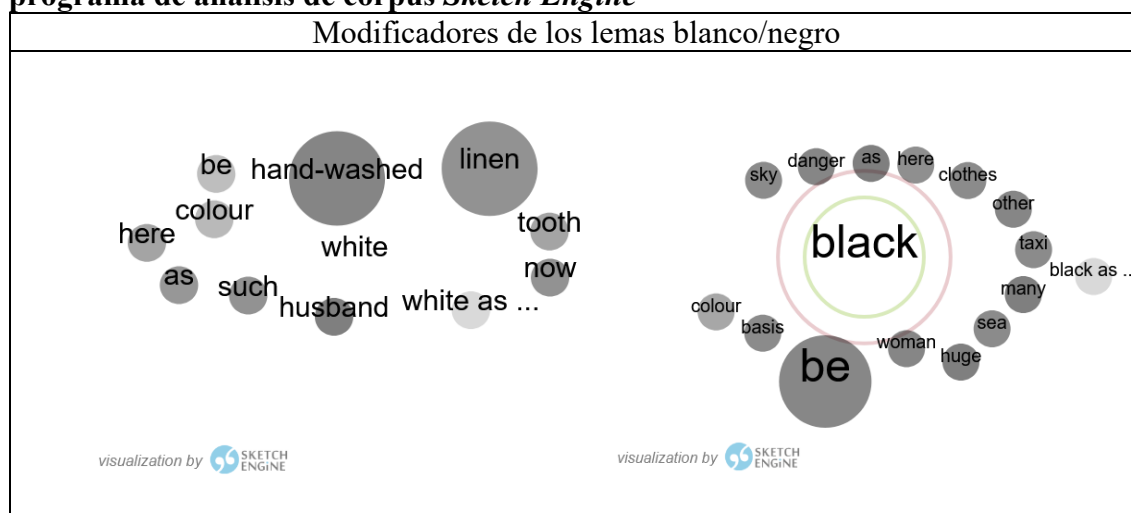
En relación con las tensiones emocionales activadas, el primer elemento destacable es un claro contraste entre el «aquí» y el «allí» de sus itinerarios (tabla 1). Extraídos los colores asociados a ambos contextos situacionales hay un claro agrupamiento del binomio «blanco/negro» en torno al polo del «aquí» (Londres como destino vital final en el caso analizado), frente a su inexistencia en el «allí» de origen. En el apartado de la discusión de datos comentaremos la constatación de la negritud en destino como consecuencia de la confrontación con la otredad, pero, al mismo tiempo, como forma orgullosa de resistencia.

Tabla 1. Polaridad entre el aquí y el allí. Elaboración propia con el programa de análisis de corpus *Sketch Engine*



Siguiendo con esa polaridad, las conexiones emocionales con ambos colores dejan patente una asociación del blanco con las evocaciones vinculadas a recuerdos táctiles y olfativos de la ropa lavada a mano en el «allí» y a atributos corporales como los dientes o el color de piel del marido local en el «aquí» (tabla 2). El negro, sin embargo, duplicado en el número de referencias, aparece asociado a elementos contextuales como el cielo o el mar (así como a los taxis o la ropa básica) del «aquí», pero, especialmente, a un rotundo verbo «ser» que se comentará en el apartado de la cuestión identitaria, conectado con un significativo «woman» en la misma constelación temática.

Tabla 2. Constelaciones en torno a *white/black*. Elaboración propia con el programa de análisis de corpus *Sketch Engine*



Respecto al resto de colores, más allá de la predilección por el amarillo, el naranja o el azul, destacan los matices, auténticos resquicios donde aflora la emoción de lo alegre como luminoso, a través del reiterado adjetivo *bright* que puede traducirse como «claro», pero también como «vivo» y que aparece recurrentemente en 5 de los 6 testimonios (tabla 3).

Tabla 3. Los colores matizados: lo vivo y lo claro. Elaboración propia con el programa de análisis de corpus *Sketch Engine*

subcorpus: -size: 5 Query:[lc="bright" lemma_lc="bright"] Reference,Sentence
doc#0 <s> It reminds me of the bright blue beaches of Cuba and how much fun I have when I'm there. </s>
doc#0 <s> If I think of other colours, I think of bright colors like golden yellow, the yellow gold stolen by the multinationals; next to the shameless green and the deep blue of a beautiful country bled red by the greed of some and the complicity of others. </s>
doc#0 <s> When I lived in Jamaica, in Riversdale, the neighbours would have a bonfire on Saturday nights, they would sing in patois and the whole family would dance around the bright orange flames until very late. </s>
doc#0 <s> Now, here in London, I have never heard the silence of the colour white again. when my daughter speaks about her dress colour I understand what she is saying, but I immediately see the other bright colours of my childhood that are very different from hers and I get nostalgic. </s>
doc#0 <s> I've looked in the shops and I've never found any fabrics in that bright red

4.2. EMOCIONES EXPLICITADAS Y ELEMENTOS EN LOS QUE SE ENCARNAN

En relación con las emociones nombradas explícitamente y, tras la extracción de las palabras clave del texto por comparación con el corpus de referencia, los resultados apuntan a la nostalgia como emoción central de los relatos. Le siguen la impotencia ante la distancia de los seres queridos en todos ellos:

Tabla 4. Palabras clave del corpus. Elaboración propia con el programa de análisis de corpus *Sketch Engine*

Word	Word	Word	Word	Word
1 hand-washed	11 caxa	21 nostalgic	31 medellin	41 bahia
2 hibiscus	12 sorbete	22 riversdale	32 hausa	42 penicillin
3 obbatalá	13 bahiana	23 sapele	33 nostalgia	43 impotence
4 mexsana	14 sakumono	24 zadie	34 meringue	44 afro
5 feijoe	15 zobo	25 kente	35 bonfire	45 leek
6 camaroe	16 acarajé	26 talcum	36 marvellous	46 shameless
7 almojábana	17 boring	27 caramelize	37 rua	47 burgundy
8 benzetacil	18 guanabana	28 patois	38 tonsil	48 cassava
9 sorvete	19 sacredly	29 camphor	39 colour	49 stale
10 leiche	20 arepa	30 twi	40 sunbathe	50 linen

Si se vuelve directamente a los textos, el polo de la nostalgia-tristeza se refuerza en relación con las primeras separaciones y con la soledad a la llegada a Inglaterra y se transforma en alegría, agitación y felicidad al remitirse a la infancia y a la figura materna. Destacan, asimismo, la asociación de la calma y la paz al elemento sorpresivo de la nieve en dos de los testimonios y al azul turquesa del mar de origen en una de ellas. En

contraposición a la emoción positiva infantil, el odio y asco emergen provocados por el blanco de la nata de la leche de la infancia en dos de las evocaciones.

4.3. ASOCIACIONES IDENTITARIAS

En la extracción de los términos vinculados al ámbito del negro, es significativo el verbo ser como forma verbal recurrente delante del adjetivo *black* y determinantes los sustantivos *woman* y *danger* (no así el esperable *colour*) como elementos modificadores de dicho adjetivo.

Si descendemos al ámbito de las colocaciones extraídas mediante el vector de la concordancia de la herramienta *Sketch Engine*, las asociaciones emocionales con el ámbito del negro se amplifican a lo identitario hasta en 10 ocasiones de un total de 20 sentencias. Adjetivos positivos como *favourite* o *beautiful*, sustantivos abstractos como *elegance* o *mystery* y, especialmente, atribuciones raciales y corpóreas a través de un verbo ser definitorio impregnando de orgullo (*Black (with a capital B) and I'm proud*). La identificación positiva con figuras femeninas como las matronas de sus culturas — como aparece al final de la tabla 5—, las madres o las hijas, constituyen otra forma de asociación identitaria recurrente.

Tabla 5. Colocaciones en torno a *black*. Elaboración propia con el programa de análisis de corpus *Sketch Engine*

subcorpus: -size: 20	
query: Query:[lc="black" lemma_lc="black"] Reference,Sentence	
doc#0	<s> When I read "white" I think of one of my favourite Michael Jackson songs, " Black or White ". </s>
doc#0	<s> Black conveys elegance and mystery. </s>
doc#0	<s> Black is my real hair colour. </s>
doc#0	<s> Here I am black . </s>
doc#0	<s> I also believe like the author that black is art and the most beautiful colour in the world. </s>
doc#0	<s> I never understood her very well when she explained it to me, but for her white was one, green was five and black was ten. </s>
doc#0	<s> I am as black as coal </s>
doc#0	<s> I like to see her in her T-shirt with the words I am Black (with a capital B). </s>
doc#0	<s> I'm Black and I'm proud. </s>
doc#0	<s> The white brings me to the bahianas, the huge black women dressed in that colour who parade through the ruas in religious ceremonies and who sell acarajés, fried feijoes filled with camaroes with delicious sauce. </s>

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En relación con las tensiones emocionales activadas con la lectura del poema *Synesthesia* (Shiferraw, 2016), se manifiesta un claro contraste emocional entre el «allí» originario y el «aquí» receptor. Cultura de origen y cultura receptora en oposición, expresada en clave de alegría/tristeza. Constatación orgullosa y colectiva de la propia identidad y, asimismo, matización emocional de lo vital que llevan la impronta de la cultura de origen. De esta manera, emergen tensiones explícitas en un auténtico vaivén

de desplazamiento no ya físico sino emocional, en esa reconfiguración del vínculo entre lo local y lo global (Hirai, 2015), como el significativo uso del verbo *ir* en el relato brasileño: *When I read the poem I think of my homeland Salvador de Bahia. I go to the cities where life is colour, joy and excitement and I get excited because here in London, where I have been living since I was twenty years old, everything is grey, sad and serious.* El texto es un vehículo de «circulación» (en el sentido más performativo del término) afectiva hacia un pasado que se activa en presente por oposición a lo hallado en el aquí.

Otras veces aparecen estructuras discursivas evocadoras de un pasado cronológicamente lejano, pero no caduco, a través de las huellas dejadas por lo ritual y lo materno, en un ejemplo de cómo los cuerpos son profundamente «afectados» en sus prácticas sociales y culturales (Ahmed, 2015: 24). Ese sería el caso del testimonio cubano donde puede verse el vínculo con el «allí» de la infancia, invocado con orgullo de pertenencia a través de los posesivos: *White reminds me of the birthday dress I wore when I was 5 years old, all impeccable with my ribbons and matching shoes. Now white reminds me of my saint Obbatalá and the meringues I make and make as an offering to him from time to time. White was the stale bread soaked in the milk my mother made when making pudding. The sugar caramelising to pour over it, that smell is spectacular. We all looked forward to tasting it. She still makes it for me when I go to visit her.*

Es en ese «aquí» receptor donde se constata la mayor tensión del binomio «blanco/negro» frente a su inexistencia en el «allí» de origen. La rotunda afirmación jamaicana del *Here I am black* se trastocará en una emoción de orgullo más adelante, en los testimonios de sus compañeras, como veremos al responder a la última de nuestras cuestiones, adquiriendo la emoción una dimensión más política (Ahmed, 2015: 125) que identitaria. Aquí entraría en escena la idea de las «culturas afectivas particulares con un repertorio emocional común del grupo social que actúa como modo de afiliación a una comunidad» (Le Breton, 2012: 69), aunque en nuestro caso, no sería tanto un grupo social sino el peso de la no pertenencia a un territorio. Un territorio que margina, con toda la carga emocional que se desprende de sus textos testimoniales, en la línea de ese proceso de «agrupación de cuerpos» descrita por Ahmed (2015) y que apunta a una clara racialización en el seno de contextos migratorios de llegada.

Las asociaciones emocionales con el ámbito del blanco se externalizan en referencia al aquí londinense (a través de elementos contextuales como las mencionadas nieves, leche del supermercado o las nubes) y se anhelan desde el ámbito de la memoria del allí metonimizado en los jugos, pasteles y elementos textiles asociados a la pureza infantil comentada. Ahora bien, más allá de esta apreciación epidérmica, se distingue entre el blanco de origen y el *white* de destino por parte de las participantes que no tienen por lengua materna el inglés, en un claro contraste, nuevamente, entre el «aquí» y el «allí». La frase final de la participante brasileña no deja lugar a dudas con el conector más recurrente, el adversativo *but*, en esa necesidad de desmarcarse de los nuevos elementos locales que no llegan a compartir lo que en una primera lectura pudieran parecer simples matices cromáticos de origen dejando a los nuevos como primarios, en el sentido más básico del término: *With the word White everything changes. I think of white, but in the English way. It seems pure, but it is not. It seems clean, but it is not clean at all. It seems marvellous, but it is not at all. What a delight! Here you can sometimes find them, but they don't have the same taste.* Ejemplo este último de «diglosia emocional» (Duñabeitia, 2017: 18), en el que el significant anglófono niega las cualidades morales de pureza, a través de una metonimia referente al «poder blanco», de clara reminiscencia colonial. O en el caso nigeriano, donde se llega a defender una falta de veracidad en la lengua colonial: *The word white in English seems to me not to mean true white because in my*

parents' language there are five or six words for white. Matices cromáticos, asociaciones de valores perdidos y falsedades que son

Esa misma necesidad de matizar y, por ende, de desmarcarse de la homogeneidad del «aquí», se vislumbra en la referencia al resto de colores, donde aflora el binomio emocional de lo alegre asociado a lo luminoso, a través del reiterado adjetivo *bright* («claro», pero también «vivo») y que aparece recurrentemente en 5 de los 6 testimonios. El testimonio ghanés ilustra perfectamente esa sensación de incompletitud y de contraste luminoso, reflejo de un sentimiento más profundo de pérdida vital: *When my daughter speaks about her dress colour I understand what she is saying, but I immediately see the other bright colours of my childhood that are very different from hers and I get nostalgic*.

En relación con la segunda de las cuestiones, las emociones recurrentes que afloran a partir de las palabras clave de sus testimonios y, en consonancia con el último adjetivo del fragmento discursivo superior, la alegría inicial de los relatos al hablar del «allí», mencionada más arriba, se trastoca en la tristeza del «aquí» y desemboca irremediabilmente en la emoción central de la nostalgia. La lectura del poema, en este sentido, genera campos emocionales que oscilan entre la añoranza de la dulzura de la infancia, caso de la participante cubana (*When I read the poem it takes me back to my childhood, to that sweet innocence in Havanna. Being far from my homeland and even from the land of my birth causes me a certain nostalgia*) o en clave de pérdida o atrición lingüística, que raya nuevamente con la mencionada diglosia emocional de una hablante multilingüe como la ghanesa (*when my daughter speaks about her dress colour I understand what she is saying, but I immediately see the other bright colours of my childhood that are very different from hers and I get nostalgic*).

Así, el poema se erige como activador de una cierta melancolía generada en interacción con el texto, por un primer acercamiento, caso de la aproximación jamaicana (*I never read poetry, but this poem touched my heart*) o por su propio contenido, caso de la lectura nigeriana (*The colours of the poem make me nostalgic and make me think of the pictures of the saints in the church in Sapele, where I was born, and of my mother's dresses with Ankara fabrics. They remind me of the happy face she made*). Interacciones que estarían en la línea relacional de las emociones (Calderón, 2012: 75), pero que no se limitan al propio diálogo con el texto, sino que remiten, explícitamente, a la afectación de sus cuerpos en la línea más corpórea de Ahmed (2015: 24): *If I had read it there, when I was a teenager, I probably wouldn't have thought much of it, but reading it here makes my heart nostalgic*. En otras ocasiones, la interacción poética genera una llamada a la intertextualidad, provocando movimientos hacia otras lecturas frente a la soledad, caso de la lectora jamaicana: *My head goes to the book White teeth by Zadie Smith which I read and which helped me a lot with loneliness and nostalgia when I came to England*.

Asimismo, los versos de la autora etíope desencadenan tristeza y llanto explícito en un claro ejemplo de emoción-acción o cuerpo afectado por la dimensión emocional del objeto artístico en la línea agencial y performativa de Ahmed (2015): *The poem is very beautiful but there are words that I don't understand very well. When I finished reading it I started crying*.

Nostalgia, melancolía o tristeza que, lejos de aparecer encorsetadas en las varillas de la privacidad (y en ese tradicional campo emocional de la psicología individual), o en las dicotomías tradicionales entre lo positivo y lo negativo, entre lo subalterno y el sufrimiento (Ahmed, 2015: 50), emergen en una especie de imaginario compartido, «donde se crea y se reproduce la idea de otredad» (Mancini, 2016: 89). Deconstrucción de bipolaridades que entroncaría, en el caso de nuestras protagonistas, con la falsa equiparación entre distancia emocional y distancia cultural que se ha atribuido a comunidades de habla supuestamente alejadas (Koskinen, 2012).

Respecto a la tercera de nuestras cuestiones, y ateniéndonos al concepto general de las emociones como algo mental y corporal a la vez (Brinkema, 2014), los elementos donde se encarnan estas últimas se despliegan en un amplio espectro sensorial, sinestésico y sorprendente.

Así, en contraposición a las emociones positivas infantiles comentadas más arriba, el odio y asco emergen detonados por elementos como el blanco de la nata de la leche de la infancia en dos de las evocaciones o el miedo por las asépticas curas de alcanfor colombianas. Leche y alcanfores infantiles, que encajan con el listado de productos y referencias locales que aparecen en el mismo gráfico de palabras clave, y que son reflejo del peso que los términos de la cultura de origen ejerce desde el punto de vista de las emociones. Placer en los sabores de comidas (asados, arepas, almojábanas, merengues, *feijoes*, *acarajés*, etc.) y de bebidas (sorbetes varios, pero también jugos de guanábana o *zobos*). Tactos de telas *kenté* o color *hibiscus* y de algodones pre-pinchazo. Olores, puntuales como el alcanfor, pero recurrentes como el de las sábanas lavadas a mano. Vistas de referencias geográficas como el mar, pero también de atributos propios como la ropa. Privilegios sensoriales expresados siempre en clave de pérdida en un nuevo espacio monocromático carente de esa diversidad.

Ese rico entramado sensorial traspasado de felicidad y añoranza, encuentra su máxima expresión en la sinestesia que impregna los relatos: la vista activa sabores (*The white colour reminds me of the cassava flour in the fried cakes we sometimes ate after school*) y el tacto olores (*I can see and feel the touch of my mother's hand-washed white linen that smells like grass and feels like silk itself*). Acústicamente, destaca el silencio del color blanco nunca vuelto a encontrar (*here in London, I have never heard the silence of the colour white again*). Esta última sinestesia no es sino reflejo de otra de las emociones recurrentes en el campo de lo sensorial, esa sensación de no completitud, de falta del elemento auténtico, con esa necesidad emocional de matizar y desmarcarse: *My favourite colour is burgundy as they say here. But it is not the same as hibiscus, it looks more dry like the Zobo drink that we drink there when we are pregnant. I've looked in the shops and I've never found any fabrics in that bright red*. Estaríamos aquí ante una cualidad hipónima de lo emotivo arraigada en la experiencia vivida (Bermúdez, 2019) y, añadiríamos, en contextos diaspóricos como el que nos ocupa, compartida: *I only find the colours of my childhood when I go to my friends' houses and we have parties*.

Pero no todo es añoranza y carencia, asociaciones de emociones a elementos contextuales como la calma y la paz al elemento sorprendente de la nieve en dos de los testimonios, muestran una singularidad no única (Palou y Fons, 2013) ante una desviación de la experiencia ordinaria (Ahmed, 2015). Lo ordinario no se percibe. La novedad no está en la nieve, sino en la interacción con ella de las participantes colombiana y cubana: *The most predominant memory I have of white is when I saw snow for the first time, here in London, I was shocked by how beautiful it was*.

Visto el repertorio material desplegado, cabría preguntarse por las asociaciones identitarias que emergen de la interacción con el poema desde un punto de vista emocional, última de nuestras cuestiones. La consideración de la identidad como un concepto fluido con toda su «mutabilidad en la cohesión de una vida» (Ricoeur, 1995: 998), emerge de sus testimonios a través de la triada emocional orgullo-admiración-miedo.

Ya en los resultados afloraba un profundo sentimiento de orgullo en la constatación de su negritud en el aquí londinense, mimetizadas en la identificación con la autora etíope (*I also believe like the author that black is art and the most beautiful colour in the world*), pero también con referencias explícitas a la racialización a través del reiterado adjetivo *black*. Atribuciones raciales y corpóreas (*Black is my real hair colour*),

que alcanzan su máxima expresión en el eslogan ghanés (*I am Black (with a capital B) and I'm proud*), también como sujeto agente de la conexión con la comunidad afrodescendiente: *Black reminds me of my afro hair, of the hairstyles I was given as a child and how much the other children wanted to touch my hair*. Orgullo, asimismo, transmitido generacionalmente con una significativa y particular escala del uno al diez: *I never understood her very well when she explained it to me, but for her white was one, green was five and black was ten*. Emociones todas ellas emergentes que moldean las superficies de los cuerpos (Ahmed, 2015) y, añadiríamos, los (des)marcan, en un moldeado «encargado» desde arriba, pero reificado en clave de orgullo «desde abajo».

Orgullosa es, igualmente, la admiración a través de la identificación positiva con figuras femeninas como las bahianas, a las que se atribuye altura y destreza culinaria en una alusión contrastiva al blanco del tejido y al negro de sus cuerpos (frente a una sola referencia al blanco identitario en la figura del *Otro* local —*my husband is as white as milk*). Pero no son estas las únicas figuras que aparecen en unos testimonios altamente feminizados donde la variable género alcanza su máxima reivindicación. Salvo el testimonio ghanés, marcado por la pérdida dramática del padre, la figura materna, ya sea como sujeto referencial precedido siempre por el posesivo de primera persona o sus elogiadas destrezas vinculadas por genitivos sajones, se erige como central frente a otras más periféricas, no por ello ausentes, como las proyecciones realizadas hacia las hijas. Herederas, estas últimas, de sagas en femenino que parecen anhelar una continuación del orgullo por la cultura de origen y los atributos de su negritud: mujer, clase y raza en intersección a la manera de Ángela Davis (2005).

Orgullo y admiración, por otra parte, no exentos de un cierto miedo a la estigmatización que se desprende de testimonios como el jamaicano (*Here black means danger, caution or death*), miedo que acaba proyectándose en la figura del hijo con ese continuum entre la alegría y la tristeza que recorre todos los textos: *Colours are for enjoyment and not for suffering*. Juegos identitarios que rebasan lo individual y se convierten en políticos, propiciados por metáforas poéticas que nos desplazan a la manera de los últimos versos del poema: «Black is art. Not of the artist, the art of being. The painful art of memory. Here's to remembering» (Mahtem Shiferraw, 2016).

Recordar, en definitiva, con o sin dolor, en ese devenir entre el «aquí» y el «allí», gracias al desplazamiento multisensorial e identitario que la lectura íntima del poema ha propiciado. Apegos diversos que nos descubren cómo se pegan las emociones a los cuerpos y los tornean en una continua interacción con el mundo no estanca. Experiencias comunes resultado de procesos vitales que comparten afinidades emocionales y que desbordan las supuestas distancias culturales.

En la línea de la intencionalidad emocional de Ahmed, según la cual las emociones «involucran una postura ante el mundo y una forma de aprehenderlo» (2015: 28), abogamos por un enfoque didáctico relacional que propicie ese acercamiento entre sujetos y objetos y que no ignore la dimensión pública de esas emociones ni las patrimonialice, como esta misma autora defiende. El color *hibiscus* puede mover emociones transnacionales que un *burgundy* o un burdeos anestesiarían. Prohibido el libre movimiento, no se debería restringir, al menos, la opción al «emovere» en seres sintientes de la diáspora y en contextos supuestamente abiertos como los del aula de aprendizaje de segundas lenguas. Reivindicamos así el reconocimiento de la emoción en movimiento o, para ser más justas, fruto del desplazamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sarah. 2001. «Communities that feel: intensity, difference and attachment», en *Affective encounters*, Turku: School of Arts, Literature and Music Publications. University of Turku, 10–25.
- Ahmed, Sarah. 2015. *La política cultural de las emociones*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Bermúdez, Víctor. 2019. «Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria». *Signa*, 28: 139–171
- Bourdin, Gabriel. 2016. «Antropología de las emociones: conceptos y tendencias». *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*. 23(67): 55–74.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The forms of the affects*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Calderón Rivera, Edith. 2012. *La afectividad en antropología: una estructura ausente, México*. CIESAS/UAM-I.
- Davis, Angela. 2005. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal.
- Diminescu, Dana y Loveluck, Benjamín. 2014. «Traces of dispersion: Online media and diasporic identities», *Crossings: Journal of Migration & Culture*, 5(1): 23–39.
- Dueben, Alex. 2017. «Color Is a Language in Itself: Mahtem Shiferraw Discusses *Fuchsia*». *Therumpus* <https://therumpus.net/2017/07/03/the-rumpus-interview-with-mahtem-shiferraw/>
- Duñabeitia, Jon-Andoni. 2017. «La diglosia emocional y cómo hacerle frente». En *Exploring the Lexicon of Bilingual and Plurilingual Learners: Lexical Availability and Vocabulary Acquisition*. Logroño: Universidad de la Rioja. 18.
- Elias, Stanley. 2018. «Representation of nostalgic memories for home in african diasporic poetry: critical analysis of selected poems of Mahtem Shiferraw». *Journal of Language and Literature*, 18: 173–183. 10.24071/joll.2018.180209.
- Escudero, Inmaculada. 2010. «Las inferencias en la comprensión lectora: una ventana hacia los procesos cognitivos en segundas lenguas». *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada*, 7: 6–32
- Fernández Merino, Mireya. 2008. «La Nostalgia en la Narrativa de las Diásporas Caribeñas». *Núcleo*, 20(25): 239–260.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Gregorio Gil, Carmen. 2012. «Marcamos el camino andando: construyendo identidades políticas con mujeres inmigrantes». *XVII Congreso de Estudios Vascos: Innovación para el progreso social sostenible*. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 1207–1221.
- Heller, Eva. 2014. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herranz, Magalí y San Pedro, Constanza. 2019. «Sujetxs, afectos y política. Reflexiones en torno a la gestión neoliberal de la vida». *Argumentos. Revista de Crítica Social*, 21: 267–283.
- Hirai, Shinji. 2014. «La nostalgia: Emociones y significados en la migración transnacional». *Nueva antropología*, 27(81), 77–94.
- Johnson, Mark. 2007. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2004. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. París: A. Colin.

- Koskine, Kaisa. 2012. «Domestication and Foreignization and the Modulation of Affect» En *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, eds. Hannu Kemppanen, Marja Jänis, Alexandra Belikova. Berlín: Frank & Timme, 13–33.
- Krauel Vila, Javier. 2022. *Un intelectual en tiempos sombríos: Francisco Ayala, entre la razón y las emociones (1929-1949)*. Granada: Universidad de Granada.
- Labany, Jo. 2010. «Doing Things. Emotions, Affect, and Materiality» *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3): 223–233.
- Le Breton, David. 2012. «Por una antropología de las emociones». *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*. 10(4): 67–77. <https://www.redalyc.org/pdf/2732/273224904006.pdf>
- Mancini, Fiorella. 2016. «Lo emocional como político: reseña del libro *La política cultural de las emociones* (2015), de Sara Ahmed». *Debate feminista*, 51: 88–91.
- Martuccelli, Danilo. 2013. «Qu'est-ce qu'une biographie extrospective?» En Niewiadomski, C. y Delory-Momberger, C. (dir.), *La mise en récit de soi*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pedwell, Carlyne. 2014. *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy*. Basingstoke: Palgrave
- Palou, J., y Fons, M. 2013. «Historias de vida y reflexividad en los procesos de formación para la enseñanza de lenguas en entornos plurilingües». En *Histórias de vida em Educação: a construção do conhecimento a partir de histórias de vida*, ed. A. Lopes, F. Hernández, J. M. Sancho y J. I. Rivas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 259–267.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo XXI.
- Ríos Fernández, Javier, y Villareal Benítez, Kristell. 2019. «Entre emociones y rizos». *Adelante Ahead. Revista Institucional*, 8: 95–99.
- Rodríguez Sánchez, Erika Marissa. 2021. «Fronteras vitales en la frontera: Monterrey, cuerpo y miedo de habitar». *Transdisciplinar Revista De Ciencias Sociales Del CEH*, 1(1): 1–3.
- Shiferraw, Mahtem. 2016. *Fuchsia*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Spivak, Gayatri. 2015. *Crítica de la razón postcolonial*. Madrid: Akal.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación». *Debate Feminista*, 52: 1–17.

Anexo. Poema «Synesthesia»

White is a color,
black is art. Nod to those before you.

Brown is a sense of being, and dark hovers
only beneath the shadows of necks –
those who fear it most. Here is to fear.

Red are the tip of shoes of the woman
who waited in the bathroom patiently when I was
only three – to steal my mother's ruby earrings. White
is the unsafe silence of bathroom walls, and their
morbidly cubic nature. White is water running under
my feet, the innocent screams of school children at lunch hour.

Brown is the anomalous texture of curtains from my
childhood. Brown is also the parched wood
of a small coffee-grinder my mother used. Brown as in
the intimate angles of sharply cut ambasha my grandmother
made, flour and water, lemon skin and cinnamon shreds, the
dark heads of raisins, while on a cargo plane back to Ethiopia,
the tired eyes of war-victims and their slow recovery. Brown
is also the color of my skin, but I didn't know it then.

Blue are the waters embedded in my grandmother's eyes.
Blue is the whisper of the Nile, Abbay. Blue is the color of the
brave. Blue are the walls of empty neighbors' houses and the
insides of their living room. Blue is skimmed milk tearing the sky.

White sometimes comes back at odd hours. White are
stranger's eyes drenched in sadness. White is the uniform of
doctors, the smell of alcohol and something mad. White is
absence.

Purple comes back as shoes, American shoes. Sky and
blood under a quiet shadow. The shadow of a young tree planted
in memory of a murdered teacher in high school. And the milky
paste of over-ripe figs spurting prematurely, spiking insides.
Purple is warmth in mid-July, when rain hails on corrugated tin
roofs and the leaning green arms of lonely corn plants.

Yellow is crying; it's a bell, a cathedral in Asmara? A
school? Or the shriek of a mass funeral. Yellow is dead.

But listen to black. Listen to black notes, black heart,
listen. Black is art. Not of the artist, the art of being. The painful
art of memory. Here's to remembering.

FERRAN MIQUEL BENAIGES PALLARÉS
Universitat Oberta de Catalunya,
Avinguda del Tibidabo, 39-43, 08035
Barcelona.
fbenaiges@uoc.edu
<https://orcid.org/0000-0002-2316-0862>

**MARIA CRISTINA FERNÁNDEZ
RECASENS**
School of Modern Languages and
Cultures, Durham University ER210,
Elvet Riverside II, DH1 3LE.
Durham, UK.
cristina.fernandez-recasens@durham
.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0002-3743-2080>

MARCELO FORNARI LÓPEZ
Universitat de Barcelona.
Gran Via de Les Corts Catalanes, 585,
08007. Barcelona. Catalunya. Espanya.
marcelofornarilopez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0085-1126>

ANTONI MAESTRE BROTONS
Departament de Filologia Catalana.
Facultat de Filologia i Lletres.
Universitat d'Alacant.
Campus de Sant Vicent del Raspeig
03690 Sant Vicent del Raspeig.
Espanya.
antoni.maestre@ua.es
<https://orcid.org/0000-0002-1469-2947>

ELISENDA MARCER
The University of Birmingham
Edgbaston Birmingham B15 2TT,
United Kingdom.
emarcer@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5260-3626>

KATARZYNA PASZKIEWICZ
ADHUC (Universitat de Barcelona) i
Universitat de les Illes Balears.
Cra. de Valldemosa, KM 7,5.
07122 Palma de Mallorca, Espanya
katarzyna.paszkievicz@uib.es
<https://orcid.org/0000-0002-2931-2839>

MERCÈ PICORNELL
Universitat de les Illes Balears LICETC.
Carretera de Valldemossa, km. 7,5
07122 Palma, Espanya.
m.picornell@uib.cat
<https://orcid.org/0000-0002-6289-0980>

ARIADNA SAIZ MINGO
Universidad de Burgos. Don Juan de
Austria, s/n, 09001Burgos
asmingo@ubu.es
<https://orcid.org/0000-0003-4302-4814>

Estadísticas / *Statistics*

Artículos recibidos / *Article submissions*: 22

Artículos aceptados / *Accepted articles*: 7

Artículos internacionales / *International submissions*: 11

Artículos internacionales aceptados / *International submissions accepted*: 2

Artículos nacionales / *Domestic submissions*: 11

Artículos nacionales aceptados / *Domestic submissions accepted*: 5

Normas de publicación CLR

1. CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA GENERAL

Cultura, lenguaje y representación. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad bianual, dedicada a la investigación en el área de los estudios lingüísticos culturales. Cada número aborda alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones lingüísticas (social, política, educativa, artística, histórica, etc.), poniendo un especial énfasis en enfoques innovadores.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios lingüísticos culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en Cultura, Lenguaje y Representación quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

2. PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los originales se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

2.1. ARTÍCULOS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Se deberá incluir un título, un resumen de entre 150 y 250 palabras y entre 4 y 8 palabras clave. Toda esta información deber ser bilingüe en su integridad, necesariamente en inglés y otra de las lenguas de la revista, ya sea esta el castellano o el valenciano.

La estructura del resumen debe integrar la siguiente información: introducción, metodología, resultados, debate y/o conclusión.

La extensión de los artículos, a espacio simple, tiene que oscilar entre 7000 y 8000 palabras, incluyendo resumen y bibliografía.

En el caso de que existan apéndices (documentación adicional que ya existe independientemente del texto, y que no forma parte del mismo, en la que se incorporan datos o información estrictamente necesaria para la comprensión del artículo) si los hubiere se considerarán a parte y no podrán sobrepasar las cinco páginas.

2.2. RESEÑAS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).

La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).

3. INFORMACIÓN PERSONAL

La información personal y de contacto del autor se introducirá en la aplicación de la página web a la que se tiene acceso desde la dirección y edición de la revista, pero los evaluadores externos no tendrán información sobre la autoría de los artículos y reseñas. Se incluirá la siguiente información: a) título del artículo; b) nombre y apellidos del autor; c) institución de trabajo; d) dirección postal de contacto; teléfono; fax; dirección de correo electrónico.

4. FORMATO

Los originales deberán estar escritos en interlineado sencillo, justificados, con letra Times New Roman 12.

Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 10. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

La estructura deberá ser la siguiente:

Título del artículo en el idioma principal (Times New Roman, 16. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Título en inglés, o en castellano, si el idioma principal es inglés (Times New Roman, 13. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Nombre y apellidos del autor (en negrita y versalita. Times New Roman, 12. Alineación a la izquierda)

Universidad o Institución con la que está vinculado el autor (en negrita y versalita. Times New Roman, 12. Alineación a la izquierda. Seguido de una línea sin texto)

Resumen: la palabra «Resumen» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada.

Palabras clave: «Palabras clave» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada. (Seguido de una línea sin texto)

Abstract: la palabra «Abstract» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada.

Keywords: «*Keywords*» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 12.
Alineación justificada

1. NOMBRES DE APARTADOS/CAPÍTULOS EN MAYÚSCULA

1.1 SUBAPARTADOS EN VERSALITA

1.1.1 Subapartado dentro de un subapartado en cursiva

La tipografía en **cursivas** está restringido. Se utilizan principalmente en el caso de palabras y expresiones extranjeras y si se debe resaltar un término. Del mismo modo, los títulos de libros y publicaciones periódicas (revistas, periódicos, etc.) también deben escribirse en cursiva.

El uso de la **negrita**, solo debe emplearse en títulos o encabezados de sección, pero no dentro del cuerpo principal del texto. Del mismo modo, el uso del **subrayado** debe evitarse a lo largo del texto.

Los **guiones** (-) deben usarse en expresiones compuestas.

Se debe emplear la **raya** (–) para indicar los rangos entre las páginas de referencias bibliográficas y como sustituto de los corchetes, en cuyo caso, deben ir precedidos y seguidos de un espacio.

Si el autor emplea metáforas, deberán aparecer en versalita -según las convenciones internacionales-: la vida es el camino.

5. CITAS

Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación que recomienda la RAE (« “ ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.

Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá poner una sangría de 1,25 cm el texto, estará unido al párrafo anterior y separado del párrafo siguiente una línea.- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.

Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

Del mismo modo, los corchetes también deben usarse para marcar cualquier digresión o adición por parte de la persona que cita: «La única evidencia empírica encontrada por los investigadores [antes de la década de 1950] es la que incluye...». Asimismo, los comentarios del autor dentro de una cita se incluirán entre corchetes.

Como regla general, las citas directas deben ir seguida de su referencia abreviada, lo que reducirá considerablemente el uso de las notas a pie de página. Sin embargo, las referencias a citas más extensas en un párrafo separado deben colocarse antes, o después, para que no puedan interpretarse como parte de la cita.

6. BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía debe presentarse al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores, y ajustada a los siguientes criterios APA:

6.1. LIBROS

Olaria, Carme. 2007. *Un passeig per la prehistòria*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Moro Ipola, Micaela y Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano e Isabel Ríos García Molina. 2010. *Situacions d'aula. Materials docents d'ús disciplinari*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.1.1 En caso de que sea necesario citar la colección a la que pertenece el libro

García Marzá, Domingo. 1999. *Teoria de la democràcia*. Colección Universitas, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.1.2 Se incluye el número de edición (y, en su caso, el de reimpresión) después del título del libro

Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *Un país en gris i negre*. 2.^a edición. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.2. LIBROS ELECTRÓNICOS

Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

6.3. ARTÍCULOS EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

Igual Castelló, Cristina. 2017. «Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente». *Potestas*, 9: 233-260.

6.4. PARTES, CAPÍTULOS... DE UN LIBRO COLECTIVO

Solà, Joan. 2008. «Castelló 75». En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.5. SI LA AUTORÍA SE ADJUDICA A UNA INSTITUCIÓN, SE LE DA EL MISMO TRATAMIENTO TIPOGRÁFICO

TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

6.6. AÑO

Si hay más de una obra del mismo autor o autora publicada el mismo año, se indicará con una letra justo después del año, sin separación, de redonda:

López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

López Cantos, Francisco José. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

CLR style sheet

1. GENERAL CONSIDERATIONS. EDITORIAL POLICY

Culture, Language and Representation is a biannual scientific-academic publication devoted to research in the area of cultural, linguistic studies. Each issue addresses a spectrum of cultural representations in their diverse linguistic manifestations (social, political, educational, artistic, historical, and others), placing particular emphasis on innovative approaches.

Culture, Language and Representation aims to the spreading of relevant proposals for the international scientific community within the discipline of cultural, linguistic studies, for which it expresses its commitment to the publication of original contributions and high scientific content, following the global parameters of humanistic research.

Acceptance of articles for publication will be conditioned to the positive assessment of at least two external blind referees. The presentation of work for its evaluation implies that the material is not previously published and that it is not in the evaluation phase for another publication.

If an article already published in *Culture, Language and Representation* appears in another medium, it must mention *Culture, Language and Representation* as the original place of publication. For any questions about this matter, it is recommended to consult the publishing service at Universitat Jaume I.

2. MANUSCRIPT SUBMISSION

Contributions will be made electronically in WORD or RTF document.

2.1. ARTICLES

- Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.
- The proposal should include a title, an abstract of between 150 and 250 words and between four and eight keywords. All this information must be bilingual in its entirety, necessarily in English and in one of the other languages of the journal, i.e. Spanish or Catalan.
- The structure of the abstract should include the following information: motivation, theoretical approach, methodology, results, discussion and conclusion.
- The length of the manuscript should range between 7000 and 8000 words, including abstract and references.
- Appendices (additional documentation that already exists independently of the text, and that is not part of it, which incorporates data or information strictly necessary for the understanding of the article) if any, they will be considered separately, and they cannot exceed five pages.

2.2 REVIEWS

- Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.
- Reviews will have 3-5 pages (900-1500 words approx.).
- Reviews must include: full title of the book; the full names of the authors in the order in which they are cited in the book; Publication place; editorial; year of publication; total number of pages (e.g. XII + 234); ISBN; price (if known).

3. PERSONAL INFORMATION

Authors' personal and contact information will be introduced into the *Culture, Language and Representation* website application, but external referees will not have information on the authorship of articles and reviews. The following information is required: a) title; b) authors' name and surname; c) affiliation; d) postal address; phone; email address, fax (optional).

4. FORMAT

Manuscripts must be written in Times New Roman type, size 12, single-spaced and justified.

Headings must have the following format:

1. HEADING IN BOLD CAPITALIZED

1.1 SUBHEADING IN SMALL CAPITALS

1.1.1 Smaller subheading in italics

italics and **bold type**

The use of italics should be restricted, mainly to foreign words and expressions, and to highlighted terms. Likewise, titles of books and periodical publications (journals, newspapers, etc.) must appear in italics.

Bold type should only be used in titles or section headings, but not within the main body of the text. Similarly, the use of underlining should be avoided throughout the text.

Hyphens (-) and dashes (–)

Hyphens (-) should be used in compound expressions.

A closed-up en dash (–) should be used to indicate page ranges in bibliographical references and as a substitute for brackets, in which case they should be preceded and followed by a space.

Notes

References to notes should be inserted in the body of the text using the function provided for this purpose in the word processor. They should be superscript Arabic numerals, placed after any punctuation marks.

-For notes, the Times New Roman type size 10 will be used. In no case will footnotes be used to accommodate bibliographic citations.

5. QUOTATIONS

Quoted fragments should be included in the main text and set between double quotation marks (" "). When quotation marks are required within quotation marks, the former should be single quotation marks: "' '", when the quoted text does not exceed four lines.

Longer quotations (more than four lines) should be placed in a separate paragraph, without quotation marks or italics, but indented 1,25cm and with a smaller font size; alternatively, the passage should be clearly marked as a quotation. For quotations of four lines or higher, the text should be indented 1.25 cm, with no line separation from the previous paragraph, and a line separated from the next paragraph.

- The system of abbreviated quotations will be used, incorporated in the body of the text, using the following format: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

- References to more than one author within a parenthesis must be separated by a semicolon and ordered chronologically.

Omissions should be indicated by ellipses between square brackets: [...].

Likewise, square brackets should also be used to mark any digressions or additions by the author who quotes: "The only empirical evidence found by researchers [prior to the 1950s] is that included in ...". Likewise, the author's comments within a quotation will be enclosed in square brackets.

Direct quotes in the text must be followed by their abbreviated bibliographical reference. References to longer quotations in a separate paragraph, however, should be placed before rather than after it so that they cannot be interpreted as being part of the quotation.

6. REFERENCES

The list of full references must appear at the end of the work, ordered alphabetically, and adjusted to the following APA criteria:

6.1. BOOKS

Olaria, Carme. 2007. *A walk through prehistory*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Moro Ipola, Micaela and Laura Guillamón Mosque. 2015. *Train the neurons: neurocognitive rehabilitation program for patients with severe mental disorders*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biographies rescued from silence. Experiences of war and post-war in Castellón*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano and Isabel Ríos García Molina. 2010. *Classroom situations. Teaching materials for disciplinary use*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.1.1. In case it is necessary to cite the collection to which the book belongs:

García Marzá, Domingo. 1999. *Theory of democracy*. Collection Universitas, 3. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.1.2. The edition number (and, where appropriate, the reprint) is included after the title of the book:

Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *A country in gray and black*. 2nd edition. Castelló de la Plana: Publications of the Jaume I University.

6.2. ELECTRONIC BOOKS

Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

6.3. ARTICLES IN JOURNALS

Igual Castelló, Cristina. 2017. "Solimán el Magnífico and Roxolana. The power of the Turkish in the visual and written culture of the West". *Potestas*, 9: 233-260.

6.4. PARTS, CHAPTERS ... OF A COLLECTIVE BOOK

Solà, Joan. 2008. "Castelló 75". In *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.5. IF THE AUTHORSHIP IS AWARDED TO AN INSTITUTION

TERMCAT. 2008. *Dictionary of nursing*. Madrid: LID.

6.6 MORE THAN ONE WORK BY THE SAME AUTHOR PUBLISHED THE SAME YEAR

It will be indicated with a letter just after the year, without separation, round:

López Cantos, Francisco José. 2016a. *Audiovisual technology* Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

López Cantos, Francisco José. 2016b. *Communication technology*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

SELLO DE CALIDAD FECYT-459/2021

EMERGING SOURCES CITATION INDEX

ACADEMIC SEARCH PREMIER

FRANCIS

FUENTE ACADEMICA PLUS

IBZ ONLINE

LINGUISTIC BIBLIOGRAPHY

MLA - MODERN LANGUAGE ASSOCIATION DATABASE

DOAJ

DIALNET

SJR (Q1 LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA, Q2 LINGÜÍSTICA)

Evaluada en

DIRECTORY OF OPEN ACCES JOURNALS

ERIPHPLUS

LATINDEX. CATÁLOGO v2.0 (2018 -)

7	INTRODUCCION MARGALIDA PONS & CATERINA CALAFAT
11	INTRODUCCIÓ MARGALIDA PONS I CATERINA CALAFAT
	ARTICLES / ARTICLES
15	El desdibuixament dels límits de l'humà: cartografia liminar de <i>L'animal que parla</i> de Josep-Anton Fernández FERRAN MIQUEL BENAIGES PALLARÉS, CRISTINA FERNÁNDEZ RECASENS
31	Ordinary Writing: Theorizing the Affective Structures of the Present in Lauren Berlant and Kathleen Stewart's <i>The Hundreds</i> MARCELO FORNARI LÓPEZ
45	The Suffering Body in Pepe Sales's Poetry ANTONI MAESTRE BROTONS
61	Culpa i ecocrítica: novel·les representacions poètiques de la culpa davant la crisi antropogènica en Mireia Calafell, Núria Mirabet i Silvie Rothkovic ELISENDA MARCER
73	On Affect and Eco-poetics KATARZYNA PASZKIEWICZ
91	Hacia una poética crítica del gesto compasivo. Poemas en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos MERCÈ PICORNELL BELENGUER
109	Más allá del negro: lengua y emoción en la diáspora a partir del poema «Synesthesia» de Mahtem Shiferraw ARIADNA SAIZ MINGO
127	AUTORS / AUTHORS
129	ESTADÍSTIQUES / STATISTICS