

# #27

## VISIONS PERIFÈRIQUES I ANGLES MORTS. LA PRODUCCIÓ POÈTICA DELS COSSOS A TRAVÉS DE LA MIRADA: RAQUEL SANTANERA, MARIA SEVILLA I POL GUASCH

Meritxell Matas Revilla

*Universitat de Barcelona*

<https://orcid.org/0000-0002-7644-5183>

Artículo || Recibido: 31/01/2022 | Aceptado: 11/05/2022 | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.11

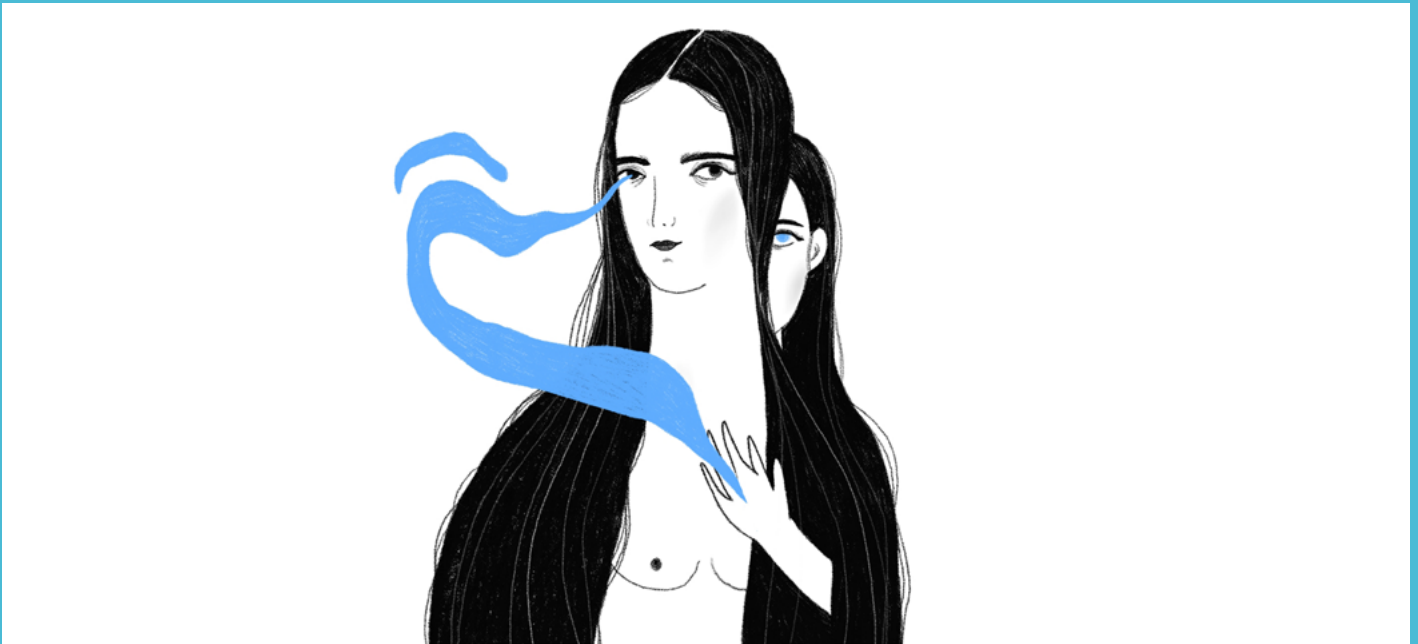
[meritxellmatas@gmail.com](mailto:meritxellmatas@gmail.com)

Ilustración || © Pedro Rodríguez Expósito a.k.a p.strange – Todos los derechos reservados

Texto || © Meritxell Matas Revilla – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



**Resum** || Aquest article presenta la relació entre la mirada i la corporalitat en les obres de tres poetes en llengua catalana del segle XXI. El text se centra en els vincles amb els afectes, el paper de les xarxes socials i el món digital, l'explotació dels cossos, el desig i la creació d'identitats. Aquests elements permeten formular un marc interpretatiu pels textos i posar-los en relació amb les principals qüestions teòriques preponderants del període, així com fer una radiografia de tres noms cabdals i una reflexió sobre el moment actual, la consolidació i continuïtat d'aquestes temàtiques en la poesia catalana, que s'enriqueix cada cop més amb veus noves i amb més estils, propostes i aproximacions diverses que no deixen d'augmentar.

**Paraules clau** || Poesia catalana | Poètiques del cos | Estudis de gènere | Teoria crítica dels afectes

### **Visiones periféricas y ángulos muertos. La producción poética de los cuerpos a través de la mirada: Raquel Santanera, María Sevilla y Pol Guasch**

**Resumen** || Este artículo presenta la relación entre la mirada y la corporalidad en las obras de tres poetas en lengua catalana del siglo XXI. El texto se centra en los vínculos con los afectos, el papel de las redes sociales y el mundo digital, la explotación de los cuerpos, el deseo y la creación de identidades. Estos elementos permiten formular un marco interpretativo para los textos y ponerlos en relación con las principales cuestiones teóricas preponderantes del período, así como realizar una radiografía de tres nombres primordiales y una reflexión sobre el momento actual, la consolidación y continuidad de estas temáticas en la poesía catalana, que se enriquece cada vez más con nuevas voces y con más estilos, propuestas y aproximaciones diversas que no dejan de aumentar.

**Palabras clave** || Poesía catalana | Poéticas del cuerpo | Estudios de género | Teoría crítica de los afectos

### **Peripheral Visions and Dead Angles. The Poetic Production of Bodies Through the Gaze: Raquel Santanera, María Sevilla and Pol Guasch**

**Abstract** || This article presents the relationship between the gaze and corporeality in the works of three 21<sup>st</sup> century Catalan poets. The text focuses on the links with affect, the role of social media and the digital world, the exploitation of bodies, desire and the creation of identities. These elements make it possible to formulate an interpretive framework for the texts and relate them to the main preponderant theoretical questions of the period, as well as to offer an x-ray of these three important figures and a reflection on the current moment, consolidation and continuity of these topics in Catalan poetry, which is increasingly enriched with new voices and with more diverse styles, proposals and approaches that continue to increase.

**Keywords** || Catalan poetry | Bodily poetics | Gender studies | Critical affect theory

We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.

John Berger

## 0. Introducció

«Qui ens mira?», es preguntaven Ingrid Guardiola, Marta Segarra i Victoria Szpunberg en una conferència de la Universitat de Barcelona a finals de maig del 2021. Els altres, la societat, els mitjans, nosaltres mateixos? I com ens mirem? Quins cossos es creen a través d'aquestes mirades? Yvette Sánchez resumeix aquestes preocupacions pensant en el seu rol al món de les pantalles:

El mundo empírico del cuerpo humano se virtualiza y se desmaterializa. El intercambio social se hace cada vez más mediático, simulado, y crece la idea al miedo a la desaparición de la corporeidad física palpable. La imagen sustituye la presencia, el diseño la anatomía y lleva a «la hegemonía de la mirada a partir de la ausencia, a la bifurcación definitiva de la presencia y del mirar» (Sánchez, 2004: 206).

És certa «la hegemonía de la mirada» destacada a la cita anterior? Quin espai resta per la corporalitat quan la matèria es substitueix per pantalla? La poesia sempre s'ha fet aquestes preguntes en relació amb la formació de la identitat, ja fos mitjançant els miralls, els reflexos o les dualitats, però a la renovada importància de la mirada s'hi ha incorporat la proliferació de les pantalles i les xarxes socials que han multiplicat l'exposició del jo i han modificat els paradigmes de la seva creació. La digitalització s'ha vist acompanyada, paradoxalment o no, amb el pas endavant de la materialitat del cos a la literatura contemporània, és a dir, d'unes escriptures on els teixits, els òrgans, la pell i els fluids s'han posat en un primer pla potser com a resposta a la por de desaparèixer o al simulacre de la corporalitat que comentava Yvette Sánchez. Una temàtica imprescindible a les poètiques catalanes sobretot d'ençà de principis del segle XXI, la qual no para de renovar-se amb autors novells com Noa Noguerol, Chantal Poch, Laura Ortensi, Clara Fiol, Carla Fajardo, Andrea Ambatlle o Juana Dolores Romero, que s'incorporen a noms ja consolidats: Mireia Calafell, Maria Callís Cabrera, Lucia Pietrelli, Anna Gual, Maria Isern o Anna Gas. Amb la serenitat de no ser ja una moda, sinó una temàtica consolidada —com demostra l'augment de les reflexions teòriques que s'han dut a terme, la continuïtat i evolució durant les dues dècades del que portem del segle XXI i l'acceptació per part de públic i mercat—, la poesia catalana aborda l'encaix entre l'escriptura encarnada i la teoria crítica dels afectes segons múltiples perspectives. Incorporo al meu anàlisi l'anomenat gir afectiu perquè, com explica Margalida Pons, es tracta d'un «camí conceptual —híbrid des del punt de vista teòric— [que] aprofita conceptes de la psicoanàlisi,

dels estudis subalterns, dels estudis de la discapacitat i de les teories de la subjectivitat per proposar un abordament global dels aspectes emotius, corporals i racionals de l'expressió humana» (2016: 13).

En aquest article em centraré en els textos de Pol Guasch, Raquel Santanera i Maria Sevilla, tres autors destacats per la seva trajectòria, importància i força relacional i per la influència que exerceixen entre ells i amb altres poetes, a més d'oferir tres òptiques diferents davant del triangle cos-mirada-text. A més a més, tots tres han publicat el seu últim volum l'any 2021 —*La part del foc*; *Reina de rates* i *Plastilina*, respectivament—. Per reflexionar sobre quin vincle s'estableix entre el jo i els altres, quines corporalitats presenten aquests llibres i com són les diferents mirades que s'hi presenten, la meua proposta trena principalment amb les perspectives d'Ingrid Guardiola i Marta Segarra, així com amb les reflexions de Marina Garcés i Eulalia Piñero.

## 1. Raquel Santanera: imatges desafectes i el cos com a interfície

Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación

Guy Debord

La mirada al món digital es troba mediatitzada per les pantalles. Observes des d'una pantalla a una altra i des d'ella et vigilen i t'esguardes a tu mateix. Es tracta d'una realitat multiplicada totalment filtrada i creuada per algoritmes que s'escapen del propi control. Un caos per la construcció del jo cada cop més desintegrat i múltiple que resulta en un joc confús de personalitats. I la matèria? Un cos que ja no és tal, que ha quedat reduït a uns píxels i a la repetició infinita dels patrons imperants. Raquel Santanera explora, a *Reina de rates*, si ja no queda lloc per a la realitat física. Llegim «Stalker», on intervenen les emocions, el desig i la disposició geomètrica de la virtualitat:

m'agrades tu i jo que volia ser com tu  
i t'espiava per l'estany de quadrets  
on tu sorties  
cada dia  
amb un filtre somrient  
t'odio.

has inventat un jo que no canvia mai (2021: 60).

Aquests versos plàstics situen la veu poètica respecte d'aquesta altra imatge dins el familiar «estany de quadrets» en què es distribueixen les persones a la pantalla, sempre amb el filtre distanciat de la felicitat imposada i imperiosa de les xarxes, un tu que podria ser perfectament ell/a mateixa projectant una idea impossible d'identitat: la cursa per arribar a ser l'avatar produït. Els afectes hi són presents amb l'oposició entre l'atracció i l'odi, introduït sense subterfugis i ressaltat pel somriure del vers anterior. Tot i que els debats terminològics entre emocions i afectes continuen oberts —i més encara quan pensem

que en català pot haver-hi més confusió en la traducció d'*affect* per emoció i *emotion* per afecte—, sembla que els teòrics estan d'acord a acceptar que l'emoció és una sensació corporal, una resposta a un estímul, «una sensació física, precognitiva i prelingüística», mentre que els afectes ja han passat «pel filtre de la consciència i de la semantització» (Pons 2016: 16). La poeta estira el fil a «Torre de vigilància»:

la finestra al món  
és la meva cara i tots  
l'obren i l'amplien.  
i tots s'hi senten  
reflectits.  
i tots  
en volen  
més (2021: 42).

Aquí l'aparador deixa de ser un estany per esdevenir una finestra: un lloc des del qual mirar i connectar amb l'exterior, però a la vegada és l'emplaçament on el jo es presenta i és identificat i analitzat, perdent així el caràcter íntim de l'interior de la llar. No en va el títol del poema dibuixa una torre panòptica de regust foucaltia que es multiplica i que amb internet s'alimenta voraçment a ella mateixa, com ressalta el vers «i tots en volen més». La projecció de la identitat xuclada per tots els ulls que miren i que a la vegada s'estan mirant a ells mateixos. Ho explica més bé Guardiola: «La mateixa subjectivitat s'ha tornat pantalla; el subjecte s'ha convertit en subjecte-imatge, fent coincidir el fet íntim amb la cosa exhibida. El subjecte imatge és mostrat per ell mateix i escanejat per l'altre en una carrera permanent per saber qui és més afortunat» (2019: 112). La competició en què es troba empès el nou subjecte-objecte encarnat del segle XXI el porta de l'odi d'«Stalker» a la insatisfacció de no tenir-ne mai prou. I finalment, a la descomposició:

un flaix que no s'estanca  
t'ha envoltat com una venus.  
quan ha tornat la llum del món [...]  
de tu només n'havia quedat una petxina (2021: 47).

A «el rapte», el tu projectat en la fotografia es compara amb les venus, les deesses de l'amor i la bellesa sobretot en l'art pictòric i escultòric, però un cop la mirada s'aparta, el que en queda no és res més que una closca: només hi ha el marc, l'escenari inconscient que carreguem en la nostra representació digital. O seguint amb la línia anterior, sense l'atenció acostumada i al reconeixement, del jo ja només estem davant d'una cuirassa buida: «El que la majoria d'individus busca a les xarxes socials, sobretot en les que es basen en la transferència d'imatges, no és una resposta, sinó ser reconeguts de forma immediata des d'una reacció emocional quantitativa» (Guardiola, 2019: 113). Sota la cada vegada més intensa presència

dels altres, la identitat ja no té forma. Recuperaré més endavant la idea del poema de l'estètica, però primer és pertinent introduir els conceptes de *momentum* i d'imatge híperubiqua, com els defineix l'estudiosa. Un *momentum* s'escapa del temps cronològic i de l'experiència del record real, ja que s'esdevé quan aquest últim es comparteix o, fins i tot, es manufactura, i el seu valor serà quantitatiu, ja que dependrà del nombre de clics i de respostes que provoca en un moment determinat, «mentre que en el temps cronològic i biològic l'èxit del moment el definia el màxim valor emocional que concentrava una experiència en el món» (2019: 100). És a dir, el valor de les experiències depèn més de la recepció que tindran en un temps paral·lel i diferit que del moment viscut. Així mateix, la imatge híperubiqua és aquella «mòbil i connectada a la xarxa» caracteritzada per l'excés i pel superàvit audiovisual que comporta, ja que les imatges superen els records reals i els dispositius mòbils superen les persones (2019: 56) provocant així que, com més imatges troba l'ull sota la seva atenció, menys precises seran. Encara més atractiva és la trampa que tot això comporta, perquè aquestes imatges no s'esborren i queden implantades en la nostra memòria —«Les imatges d'internet tenen alguna cosa de postimatges [...] de postmemòria (no comuniquen, no transmeten el vincle afectiu amb els referents fotogràfics) i de postfotografia (valor d'ús)» (Guardiola, 2019: 129)— sense poder ser capaços de destriar la brossa de les que són importants per a cadascú, les que ens produeixen plaer i possibiliten el vincle afectiu. Llegim com operen aquestes dues idees a «Vintage Kimono»:

les arracades són de plàstic  
tenim espuma que ens fa més tetes  
alcohol i molta pressa.  
si riem som hienes.  
si ens maquillem som hienes.

[...] melodies de protesta: qui ens fa fotos i no les passa?)  
qui ens fa fotos i no les penja?

[...] per a nosaltres tampoc no existeix la mort.  
serem ídols serem fans serem història.

qui més ídols cerca qui més fans aglutina s'adonarà on crema el foc  
pràcticament invisible. l'apologia de la violència afectiva és el naixement  
d'aquestes bessones que s'autoaniquilen (2021: 40).

Santanera insisteix en la imatge fotogràfica per assenyalar la direccionalitat de l'esguard que ve de fora i decideix què és important, amb la preocupació que aquestes fotografies no es comparteixen i, per tant, impossibiliten la creació dels *momentums*. L'experiència aïllada no tindrà valor. Això es reforça amb els versos finals sobre la creació dels ídols i els fans que atorguen la vàlua quantitativa com



a funció última de la mateixa experiència, com marca la correlació. «Serem ídols serem fans serem història» o, amb un concepte de Guy Debord, serem estrelles: «La representació espectacular del hombre aglutina toda esta banalidad al concentrar en sí la imagen de un posible papel que desempeñar (la estrella). La condición de estrella del espectáculo es la especialización de la vivencia aparente, objeto de identificación con la vida aparente y sin profundidad» (1999: 64). La presentació del jo a les xarxes possibilita la característica pròpia d'aquest segle de ser a la vegada adorat i adorador, fins a un extrem pervers de narcisisme o de «violència afectiva». És a dir, que la necessitat de multiplicació, atenció i estima, i l'excés tant d'impressions efectuades o rebudes acaba donant com a resultat la desafecció: «La imatge converteix els ulls en una via de coneixement, però també d'estultícia, ja que aquesta fascinació pot arribar a ser anòmica, asignificativa i amoral. Les imatges poden anul·lar-nos la capacitat de parlar de les coses, de donar-hi significat o un valor ètic i moral» (Guardiola, 2019: 29). Aquest és el cas portat a l'extrem, però tràgicament identificable pel lector, d'«Il·lusió 2.0»:

i tothom sap com vares cridar:  
 -para!  
 el vídeo encara segueix penjat.  
 veig la teva cara repetint-se  
 en les mil visualitzacions.  
 per tothom encara ets viva (2021: 26).

Els ulls desconnectats d'allò que veuen es començaren a gestar amb la televisió i s'adormen completament amb internet i la transmissió viral que ja prescindeix del tot dels intermediaris, censors o editors que podien filtrar el contingut. L'horror apareix a tots els dispositius sense avisar i introdueix l'element de la repetició i la compartició, cabdals en una multiplicació exponencial sense límits. Una repulsió perenne, que deixa rastre i mai no s'acaba d'esborrar del tot. És paradoxal com les xarxes són presència absoluta i descomposició a la vegada. Al poema, Santanera presenta un cas concret que pot ser una violació o una altra agressió, incidint en les nocions de repetició, permanència i exposició, per acabar amb el demolidor vers final «per tothom encara ets viva». La poeta tracta la societat de l'espectacle, pensem de nou en Guy Debord, a diverses composicions com ara «Take a picture of me», sobre turisme i migracions, «Caient», «Desplomar-se» o «Males notícies» incidint en el punt de vista de la plaga que devora el moble on reposa l'electrodomèstic i fent de símil de les proclames apocalíptiques i ignorades de l'aparell que anomena «Una precària caverna per a malsons» (2021: 62). O, com diu Debord:

La realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión [...]. La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos



vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo» (1999: 49).

Quina mirada i quines conseqüències tindrà per al jo l'aparició constant de l'horror al seu voltant? Una d'elles és l'*Unheimlich*, que remet a la sensació, passada pel sedàs freudià, «d'estar (re)vivint una escena vista molts cops a la pantalla» que s'acaba confonent «amb tantes altres imatges similars» (Segarra, 2020: 122). A més a més:

La proximitat de l'*Unheimlich* amb la sensació de *déjà vu* ens indica que tenir la sensació d'haver vist o experimentat amb anterioritat una situació o una escena terrible no ajuda a témer-la menys, a trobar-la menys terrible, sinó, al contrari, la converteix en més ominosa, sinistra o estranya. I això és així perquè, segons Freud, tenim la impressió de *déjà vu* quan una circumstància o imatge ens connecta amb alguna impressió o sentiment que tenim ben oblidat, però ben guardat, al nostre inconscient, i que ha aflorat només en somnis (o malsons) (Segarra, 2020: 122).

Així doncs, la familiaritat contribuirà a la insensibilització, però a la vegada augmentaria els sentiments d'estranyesa, por i inquietud. Ho llegim a «Caient»:

mirava el televisor com qui mira una postal de vacances.  
Qui havia fumejat el cel?  
[...] després tornà a mirar  
i a l'altra torre també havia aparegut cueta.  
Dues torres enfonsant-se amb convicció. saturades de negre.  
Caient            i qui sap de la pólvora que amagaven els fonaments  
amb el ventre bombat de mala guerra    d'estat trinxeraire

[...] quina enveja l'animal que tanca els ulls amb tranquil·litat (2021: 27).

El gir del vers final, reforçat també a «Siameses» on repeteix tres cops el vers «tancaré els ulls» (2021: 45) exposa la veu poètica al límit de la visió envejant aquells que poden escapar de les imatges de tant en tant. Com diu Marina Garcés: «lo que se da es la violencia de una imposición. Esta imposición es la que hace que estemos a la vez distanciados del mundo y atados a él, que nos sintamos pasivos y a la vez debemos tragar, a través de nuestros ojos siempre abiertos y siempre acosados, su única imagen una y otra vez» (2016). Són aquests ulls sempre oberts els que no poden deixar de veure la noia morta d'«Il·lusió 2.0», l'estany de quadrets o la torre de vigilància, fins al punt de la saturació. Malauradament, el jo no troba sortida, només pot fer aquest reclam a l'allunyament que possiblement no aconseguirà i això el farà consumir encara més imatges que l'ajudin a adormir l'angoixa. La paradoxa es crea així, integrats en un sistema on l'única manera per fugir de l'afligiment és continuar donant voltes a la roda, tot alimentant un capitalisme dels sentits, un terme inspirat per Eva Illouz «para designar la colonización de la esfera emocional por el discurso económico y la

subsigüent apel·lació a las emociones como forma de asegurar la disciplina y la eficacia productiva» (Pons: 2021). Tot fent un petit excurs, un possible escapament del jo poètic és presentat per la mateixa autora a «[[>) 4{8.732È-PROTOCOL INTERPLANETARI», un text publicat el mateix any on la poeta redacta una nova normativa pel recentment colonitzat planeta Mart. Escrit en vers, i seguint la forma de la *Juriesia* —concepte ideat per l'autora que fusiona les idees de jurisdicció i poesia—, el protocol resumeix amb ironia els errors de la Terra i els perills de la seva repetició, com exemplifica «Article /98:4[05]» on s'hi observen elements característics de la seva poètica, com els plàstics o les normes patriarcal:

Extrem germà vermell, et besen els peus dels cràters  
els cossos xops de zel, tenyits de condemnes  
que fan els músculs i els matisos dels plàstics,  
les baves, els tentacles. Inaudits.  
[...] La norma n'és antiga: avivar un altre món  
parint noves lleves, de tres en tres, reposaran  
exuberants sobre la pols. Abocar llum,  
honorar la terra amb filles:  
terrícoles, marcianes, xenomorfes...  
Tot s'hi val (2021: 79).

L'estètica és l'altra branca de *Reina de rates* i ens respon a la pregunta de com són els cossos mirats en aquest «tractat de bellesa compartit»:

[...] tu no. tu no pots. la pantalla ancorada com  
un papir remot  
un tractat de bellesa compartit.  
i aquest maleït moviment ocular...  
[...] corre corre avui seràs rebonica  
corre corre pots atrapar les vídues alades  
santes tan primes...  
  
i corre  
corre. Corre (2021: 54).

La imposició d'uns cànons de bellesa impossibles no és nova i la seva relació amb la mirada tampoc —pensem en *Ways of Seeing* de John Berger o «Visual pleasure and narrative cinema» de Laura Mulvey i la idea de *male gaze*—. La novetat és, com apuntava abans, la sobreexplotació i sobreexposició importada de les xarxes socials i la creació dels avatars, les noves marques personals de les quals ningú pot escapar. Així, el jo està més exposat als anomenats cossos perfectes, a totes les possibles maneres que té a l'abast per a modelar aquest cos com hauria de ser, a les proclames de salut i a les recompenses immediates si ho aconseguix. El «compartit» del vers adquireix d'aquesta manera el doble significat de ser un

conveni col·lectiu, a la vegada que *penjat* a les xarxes per tal que tingui valor real. La cursa per la perfecció sancionada per tot el món mitjançant les pantalles, pel jurat implacable com el dels *talent shows* en nom del benestar, desemboca en «la síndrome de l'impostor»: «mentrestant somreia / com si es tractés d'una gravació domèstica / agafava aire i empenyia la panxa endins: / l'arrogància del ventre pla aplaudida pels clans | i com si no hi hagués cap mal / feia veure que se'n sortia fent qualsevol feina» (Santanera 2021: 59). La cultura de l'espectacle recau finalment sobre els individus, tothom al mateix càsting. Un culte al cos que també explora Maria Sevilla.

## 2. Maria Sevilla: cossos de plastilina i la sobreexplotació del jo

La proposta de Sevilla s'allunya pròpiament de les xarxes i els cossos virtuals per endinsar-se més en l'atenció al cos, el desig i les substàncies químiques que el poden adulterar, oferint així un diàleg interessant amb el recull de Santanera. Ho fa amb la creació dels que he anomenat *cossos de plastilina*, perquè remeten a una massa plàstica resistent, però sense forma, que es presta a ser modelada. El recull principalment presenta dos tipus de veus, ambdues situades als marges i portades a l'extrem: el cos-màquina i el cos porós. Situar-se al llindar de la definició permet a l'autora qüestionar-se els límits de la humanitat com han fet les figures *queer*, *cyborg*, o nòmada de Judith Butler (1990), Donna Haraway (1991) i Rosi Braidotti (1994), respectivament. O, en paraules d'Isabel Balza: «Para producir lo humano se necesita distinguir de las otras especies que lo circundan, como son los animales, lo divino o las máquinas. Sin embargo, la dificultad de hallar un ser puro da lugar a distintos seres híbridos y zonas de indiferencia [...] son lugares de resistencia de los cuerpos que no se adecuan a la ley del poder-saber que trata de clasificarlos y normalizarlos» (2011: 238). L'autora situa els personatges dels seus poemes en llocs de resistència en termes materials i també de llenguatge. Li dono veu amb «Cadena de muntatge»:

Vine a mi: seré la màqui\_na  
la na\_fta, seré el martelleig cons\_tant de  
tant\_ com roda i gira i ronca l'engranatge

i

vens a mi. Com l'am\_pla nit  
plas\_stificada. I la malura.  
Ferramenta assala\_riada i  
\_ràbia i ràbia que m'endura.

[...] i  
vens a mi. I ets la persia\_na, el jorn  
na\_frat que no perdura i  
[...] Vens a mi i se m'asse\_ca la  
ca\_rn magra, se m'escam\_pa la  
pa\_ràlisi que roda i gira i ronca amb  
l'engranatge.

[...] Ferramenta assala\_riada i  
\_ràbia i ràbia que conjures  
si ets amb mi: cruci\_  
fixant a l'alça el preu de la necro\_si mentre  
roda la zi\_gosi i gira i ronca l'engranatge  
i  
vens a mi com l'eix bob\_ina  
ina\_dvertida que em recluta i  
m'enverina una rem\_or  
rem\_unerada de cicuta.  
Vine a mi: seré la màqui\_na  
la nà\_usea, seré el martelleig cons\_tant de  
tant\_com roda i gira i ronca  
l'engranatge

[...] \_ràbia i ràbia: no m'atura  
mentre roda i gira i ronca i llisco i mort  
a l'engranatge.

El primer element que destaca és l'ús constant i intermitent dels guions baixos que interrompen la lectura, mentre que a un nivell oral aturen el poema com cops de martell o com els sons de la fàbrica. Aquesta màquina no és hermètica ni inhumana perquè té ferides, carn i emocions com la ràbia o el fàstic, que s'aniran repetint al llarg del recull. Un altre element característic del poema i del llibre és el vocabulari fabril i del capital —engranatge, jorn, bobina, preu, remunerada, martelleig— i les repeticions emfatitzades emprant mots que també són cíclics per definició com «roda» o «gira». Es troben també a «Torn de nit» —«no s'atura, ni de nit, la roda / oscada: dorm. Dorms / però, ni adormit, el crim / no para: el fum, la màquina. / Som-nàmbuls som ferralla» (2021: 22)—. I ja de des del títol a «24/7» on equipara el pas del temps amb un horari laboral permanent en una cançó d'aniversari funesta: «què em prepares: / quants de cops he fet girar la maquinària? / Bufo i manxo, rodo i cremo. I no m'apago. / Dreno i filtro, greixo i llisco l'engranatge. / Pujo i baixo, a pistonades.

Bomba hidràulica: / respiro, però l'oxigen / no m'inflama. / Respiro, però l'oxigen ja no escalfa / i va oxidant-se —per molts anys— la maquinària» (2021: 37). Una repetició que tendeix a l'infinit per aconseguir l'efecte d'alienació que raonava Debord: «La seudonaturaleza en la cual se encuentra alienada el trabajo humano exige la continuación hasta el infinito de su servicio» (1999: 54). I continua, «Con la separación generalizada del trabajador y su producto, se pierden todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada y toda comunicación personal directa entre los productores. [...] El triunfo del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo» (1999: 47). Com la separació de Santanera en múltiples pantalles, el subjecte de Sevilla viu vençut pel sistema econòmic capitalista. El resultat és aquest ésser condemnat a mort (la nafra, la cicuta) que forma part del mecanisme i a la vegada hi està atrapat, que el vol destruir mentre que porta en ell mateix la condemna. Encara adquireix més sentit si llegim Susie Orbach: «“El cuerpo ha pasado de ser un medio de producción a la misma producción”. Es decir, ya no es un medio para alcanzar algo sino un fin en sí mismo» (Piñero, 2011: 199). Observem «Rendiment del treball»:

Domesticada  
com a capital de mi,  
ploro d'ofici i vaig collint  
les llàgrimes amb fulles d'afaitar.

La pell se'm desaferra,  
mercenària, com si fos paper  
moneda, fa la corba delicada  
que dibuixen els desmais  
i, amb o sense sou,

sagno d'ofici (2021: 31).

Sianne Ngai proposa el terme *ugly feelings* per indicar aquells afectes que «a pesar de la seva “lletjor”, [...] tenen un marcat caràcter ambivalent que pot resultar críticament productiu» (Pons 2020: 42). La proposta, continua Pons, és «doncs, recuperar els afectes negatius o disfòrics (en el sentit de molests o desagradables) per explorar-ne la capacitat subjectivadora» (2020: 43). A *Reina de rates* crear-se com a producte i vendre el teu jo a les xarxes provocava desafecció, por, angoixa, desaparició; mentre que a *Plastilina* les emocions invocades són la ràbia («ràbia i ràbia que m'endura» o «ràbia i ràbia: no m'atura»), el fàstic o l'abjecció (seré la màqui\_na | la nà\_usea), que no per ser considerades negatives deixen de ser discursivament productives. La dissolució en el vers de Sevilla es marca a «domesticada com a capital de mi» i és total amb la pell que esdevé el propi sou i que es desenganxa deixant veure el teixit interior. Tot i que l'assimilació als mitjans de producció pot ser vista amb caràcter passiu, la veu poètica es presenta desafidora i es

pot llegir com en un posicionament als marges del que Foucault o Bordieu definien com a «sujetos, efectivamente sujetos» arran de «los fenómenos de *incorporación* de normas y valores dominantes [...], cómo los sistemas de opresión, articulados institucionalmente» per concloure: «Lo característico de la última localización tardocapitalista es la promoción de una medicina del deseo que interviene los cuerpos para forzarlos a asimilarse a una norma que los sujetos creen *libremente elegida*» (Guerra, 2011: 192). Contra la deshumanització, la ferralla feta carn, les manxes fetes pulmons, la insolència de la sang: «Quin / vessar tan deliciós de pega / dolça: / porno, sucre i gominola» (Sevilla, 2021: 32).

El cos porós de plastilina és abjecte i foradat. L'exaltació de la carn abjecta porta al detall més escabrós i a la relació amb la caducitat, la malaltia i la infecció. L'exemple més clamorós és «Psilocibina», un alcaloide present als bolets al·lucinògens que provoca nàusees, vòmits, debilitat muscular i somnolència amb efectes similars a l'LSD i que s'utilitza en teràpies contra la depressió:

Gangrena, necrosi, verola, teixits morts  
[...] I l'agre xarop del cascall  
senyal resinós d'un presagi;  
nus negre, arrufat amargant  
del do clandestí dels contagis:

i el fàstic, basques, nauseabund;  
l'horror com brama, bonyegut;  
tumors, endèmies, mal carnut  
o el crim —de dir-ho— garfiüt.

Infeccions, malures, podridura

[...] L'escàndol sagnant d'una carn  
que no té suquets, pell ni ossera,  
que no té pulmons, budellam,

però sí un continent que s'escampa  
pels fèrtils sembrats dels malsons (2021: 39).

M'aturo per definir-ho breument, tal com l'ha encunyat Ingrid Guardiola, en contraposició al cos digital, més present a *Reina de rates*: «El cos digital és un circuit informàtic en què els forats han estat substituïts per la llum freda de la pantalla. El cos és matèria postproduïda a mans d'aplicacions de camuflatge i de millora del jo. [...] La creació d'un cos virtual [...] l'únic que fa és validar el cànon, reforçar les convencions del món físic». (2020:13). Pensem en els poemes de la Venus, en «Tòxic fitness» o «La síndrome de l'impostor». Per altra banda, «els cossos porosos estan fets de llindars, a mig camí de ser i de no ser, de ser una cosa o qualsevol cosa que la relació permeti. El cos porós és físic, però també lingüístic; és fal·lible i



memorialista, fa de la ferida un cos lluminós i transitable, fins i tot un espai de desig» (Guardiola, 2020: 14). «Psilocibina» transmet porositat lingüística amb l'abundància d'adjectius i substantius quasi llegits com en una llista dels horrors de la caducitat i que conté matèria contaminada com els tumors, la necrosi, o els teixits morts que han acabat per buidar-lo dels fluids i finalment de la substància mateixa que el definia com a ésser viu. Sevilla porta al límit la necessitat de furgar els orificis, de cavar-se el cos i girar-se a l'inrevés. D'aquesta manera s'esborren els límits entre el dins i el fora, l'íntim i l'èxtim que deia Julia Kristeva parlant de l'abjecció, permetent la indefinició presentant un subjecte que desafia l'ordre. Ho trobem a «Alcohol desinfectant»: «Bec-broc pervers, ullal petit: / de nit em trec la pell dels dits. / Repels, unglots: de nit / s'estiren més enllà de l'infinit. [...] N'estiro un altre: és un delit / quan surt la sang com un gotim / i amb l'unghla furgo el no-sentit / fins perdre'l tot pel tou dels dits» (2021: 34). La veu poètica també anul·la la possibilitat de la definició negant el sentit. L'autora continua jugant amb el fàstic o el rebuig per a provocar distància amb el lector, però a la vegada buscant aquella atracció mòrbida del desig d'endinsar-se en els cossos dels altres, d'arribar als espais prohibits, de veure allò que sempre queda amagat: «jo vull enfonyar-hi els dits per veure-hi / dins i veure els cucs com tot ho corquen» (2021: 58) —una referència que recorda el vers de Gabriel Ferrater «Soc més lluny que estimar-te. Quan els cucs / faran un sopar fred amb el meu cos / trobaran un regust de tu» (1960)—. Traspassar els límits corporals és l'última frontera per a la creació de l'altre/a precisament amb la confusió que un cos foradat genera sobre la mateixa identitat, l'anhel d'entrar és la mateixa força que la d'internar-se en la cosa aliena i confondre les veus, com al vers «l'una a cada extrem / de tota desposseïció que fos capaç / de retenir en el cos de l'altre» (2021: 63). Tanmateix, qui més reflexionarà sobre aquest motiu és Pol Guasch.

### 3. Pol Guasch: la mirada com el pont impossible de creació de l'altre(a)

*La part del foc* és un exercici sobre la pulsio de veure, com configurem el nostre món mitjançant la mirada i els lligams que es formen amb l'objecte de desig i l'amor romàntic. Cristóbal Pera ens diu que:

Los cuerpos enamorados pretenden la posesión en exclusiva del cuerpo del otro, e impiden la intromisión de otros [...] los límites de ambos se confunden [...] las fronteras de ambos cuerpos son recíprocamente transgredidas, en un progresivo desvelamiento de la intimidad, física y emocional. El deseo erótico que pone en marcha el enamoramiento presupone la idealización del cuerpo del otro, el cual es «re-imaginado» y transfigurado (2006: 98).

El desig s'inicia amb l'esguard. Guasch imagina una veu poètica preparada per deglutir l'altre i fer-lo seu tot creant-lo («Em mires, llaminadura caníbal»). Tanmateix, la tinença no és perfecte, com no



ho és l'amor i en aquest llibre possiblement té més força el desamor o la ruptura. El jo es qüestiona l'estat dels límits d'un cos enamorat que perd el seu objecte. Com es llegeix en aquests versos:

Em mires, llaminadura caníbal,  
i dels sots dels ulls en fas espai  
que em deixes habitar. Concentres  
a les pupil·les la memòria  
nocturna del cos, i cultives  
insubornable el vincle que  
ens separa. Cap plany  
no trencarà la vítrica  
pantalla que s'alça  
entre tu i jo (2021: 23).

El caníbal que menja carn humana o de la seva espècie permet la figura de possessió extrema de l'altre(a) que vol consumir i ser consumit tot jugant amb el lèxic visual com les pupil·les o la vítrica pantalla on es dibuixa la reproducció òptica de l'objecte observat. La tensió es dibuixa amb un vincle que ja no se sap si existeix i que, paradoxalment, no uneix sinó que separa. Com la pantalla que s'alça, que pot recordar l'estat de les relacions personals quan les xarxes ja són més que omnipresents —situació que també ha treballat Santanera. És més, la creació de l'ésser observat també comporta la configuració del jo, com diu Jorge Monteleone parafrasejant Sartre: «En toda mirada aparece un prójimo-objeto por el cual se alcanza la comprensión de nuestra propia experiencia como objeto para un prójimo. Es decir, en el hecho de ser-mirados se fundaría nuestra intersubjetividad» (2004: 30). Guasch ho escriu així al «Tercer esbós»:

Jo m'esforçava per redefinir la trajectòria de la teva mirada aspra de quan em mires sens mirar-me. [...] la teva mirada fòssil espellant-me. [...] M'he vist mirant-me, no al líquid dels miralls, sinó en la forma impietosa dels meus ulls girats endins, mig rebuscat on queda la trajectòria desviada que em travessa quan em mires sense mirar-me (2021: 54).

En aquest text, la veu poètica és l'objecte que es troba definit per la mirada de l'altre(a), fins i tot quan aquest no ho fa amb volició. El judici extern vindrà donat fins i tot de forma involuntària perquè el jo s'imagina des dels ulls d'un tu que el defuig, però que tanmateix el defineix i el limita. Inevitablement, ens porta al joc dels dobles amb els reflexos i les percepcions, en aquest cas amb els ulls esdevenint directament els miralls des d'on es veu a si mateix mirant-se, remarcant la idea que no pot escapar-se de la definició d'aquests ulls des d'on fins i tot sorgeix la seva percepció. I és més, com tot allò que ve dels sentits, quedarà lluny de ser objectiu —«la trajectòria desviada que em travessa quan em mires sense mirar-me»—i que serà insuficient pel desig i la necessitat que el subjecte poètic té per delimitar-se. Els ulls són els directors d'orquestra dels diferents òrgans i cavitats obrint-se a l'exploració del cos porós, com

feia Sevilla. La pulsio d'endinsar-se més enllà de la frontera del cos de l'altre també és cabdal pel poeta. Llegim un fragment de «Del cretaci a avui al matí»:

Per exemple: la meva mà que pren  
els teus dits i els burxa cor endins;  
per exemple: el miner que esventra  
el món a través de les cavitats;  
per exemple: un nen que s'arrossega  
matriu amunt, deshabitant el viure;  
per exemple: tu dient-me que l'amor  
és un buit on vam trobar-nos,  
i que el buit, com el solc  
que deixa a terra un meteorit,  
com el trauc que perfora  
el cuc dins aquell fruit,  
de ser tan buit, desapareix (2021: 33).

Destaca l'abundant vocabulari sobre els forats —possiblement, herència de la lectura que en va fer Marta Segarra (*Teoría de los cuerpos agujereados*, 2014), així com la problemàtica de la distinció entre exterior i interior— i la porositat del cos amb mots com solc, buit, trauc i matriu o verbs com burxar o perforar i de nou el cuc de Ferrater. S'equiparen els ventricles del cor amb una mina, amb la petja del meteorit a la terra, amb els camins que dibuixa el cuc a la fruita i amb l'úter. Tots ells són espais aparentment buits, malgrat que poden portar vida, moviment, altres éssers. No són llocs àrids i són el resultat d'endinsar-se més enllà, ja sigui de la terra com d'una altra vida, com el paral·lelisme entre el solc, en aquest cas la mina, i el cos dona amb la matriu. Tanmateix, i com també feia Maria Mercè-Marçal, totes aquestes imatges de vida tenen una contrapartida en la mort: el nen que desneix i el fruit que s'espantllarà per la presència del cuc que convergeixen en la desaparició al final del poema, en consonància amb el diàleg amor i desamor del llibre. La mirada, a més a més, pot ser per ella mateixa una eina perforadora com als versos «mou el cos com si no te'l foradessin quan et miren / [...] mou el cos com si la Història no el toqués / [...] mou el cos com si fos teu» (2022: 19). El forat, finalment, també és una agressió a la integritat de la persona sobretot quan aquesta es presenta a l'exterior, fet que la torna vulnerable a la despossessió i la reificació de la qual el jo reclamarà alliberar-se reiteradament al poema amb l'expressió subjuntiva. En un altre vers, no només exigirà el cos, sinó també l'espai de la mirada, un lloc nou des d'on situar-se. «Mirar endins com mirar enfora: / [...] poder eixamplar l'espai / que s'obre entre l'ull i la parpella» (2022: 61). Les fronteres es difuminen del tot i ja no hi ha distinció entre l'exterior i l'interior. Amb tot, *La part del foc* és una lloança a la força de l'amor i una reflexió entorn de la connexió i l'exercici del mirar:

Duras diu: estimar és veure.  
Tsvetàieva respon: estimar és mirar

(o bé)

Tsvetàieva diu: estimar és mirar.  
Duras respon: estimar és veure.

(Un ull no reflecteix  
en el mirall  
com crema en flames.)

#### 4. Conclusions

En definitiva, constatem la pervivència del paper preponderant de la mirada en la literatura del segle XXI, concretament en la poesia, com a catalitzador de la creació del món exterior i dels altres. Ara bé, també s'empra per a la construcció de la pròpia identitat tant amb l'esguard extern com amb el reflex que produïm sobre nosaltres. Damunt, les noves poètiques es llegeixen amb els afectes, que en els reculls estudiats són principalment el desig, la ràbia, l'odi i el fàstic. Per què? Una resposta immediata és que són la conseqüència de l'esclat de les pantalles a la quotidianitat, que, juntament amb el paper additiu de les xarxes socials, han conformat els avatars. Aquests poden ser voluntaris, com la creació d'un perfil a determinats jocs o una web acadèmica, per dir dos exemples ben distants, o involuntaris com a repercussió de la nostra constant presència en la virtualitat compartida i l'elaboració, inconscient a vegades, altres menys, d'un alter ego digital format de preferències, interessos i gustos. En definitiva, la presentació d'un cos codificat per unes etiquetes. L'exhibició diària i constant, a més, és permanentment avaluada, resultant en un judici escrupolós i reificador de models inabastables. La frustració i la pèrdua de control s'instal·len a les mentalitats de manera viral i infecciosa. La relació d'aquests elements amb la pressió estètica i l'exposició constant esdevé material poètic a *Reina de rates*. Els cossos presentats seran, doncs, entre digitals i porosos, qüestionats, al límit d'allò que no poden esdevenir tot i que se'ls hi demana. Santanera, així mateix, es confronta a aquells ulls sempre oberts obligats a mirar-ho tot sense temps de pair i que han après a veure el món com un espectacle macabre, per concloure reclamant el dret a no mirar. Maria Sevilla juga amb la plastilina per modelar cossos fabrils assimilats a l'engrenatge del capital, tant en un sentit de precarietat laboral com en una crítica a l'explotació dels individus. L'autora consolida el seu estil propi fent un exercici estilístic formal al límit amb un vocabulari corporal excessiu tot oferint un viatge per la química, les drogues i les seves reaccions. Pol Guasch s'endinsa en l'exploració de la posició del jo respecte la mirada i la seva influència en la creació del món i de la identitat, sobretot en la formació dels altres amb uns poemes carregats de desig i de ten-

sió amb l'objecte estimat. Amb l'ús de lèxic corporal i de la natura, l'autor traça les trajectòries de les mirades, la fragilitat dels vincles i la indefinició dels límits.

Fet i fet, les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI continuen explorant la mirada i la corporalitat, i tant els noms que ja són canònics com les noves veus que continuen apareixent ho fan amb una gran varietat d'estils i articulacions que presagien continuïtat i consolidació.

## Bibliografia citada

- BALZA, I. (2011): «Cuerpos biopolíticos: harpías y hechiceras. Sobre monstruos femeninos y mujeres monstruosas» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 237-246.
- BRAIDOTTI, R. (1994): *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nova York: Columbia University Press.
- BUTLER, J. (1990): *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Nova York: Routledge.
- DEBORD, G. (1999): *La Sociedad del espectáculo*. Pardo, J.L. (trad), València: Gallimard.
- GARCÉS, M. (2016): «Visión periférica. Ojos para un mundo común», *Desocupar la pieza*, <<https://desocuparlapieza.wordpress.com/2016/07/19/vision-periferica-ojos-para-un-mundo-comun/>>, [12/12/2021].
- GUARDIOLA, I. (2019): *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície*, Barcelona: Arcàdia.
- GUARDIOLA, I.; i SEGARRA, M. (2020): *Fils. Cartes sobre el confinament, la vigilància i l'anormalitat*, Barcelona: Arcàdia.
- GUASCH, POL. (2021): *La part del foc*, Barcelona: Viena.
- GUERRA PALMERO, M. (2011): «Feminismos, bioética y biopolítica. Normatividad social y cuerpos» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 191-198.
- HARAWAY, D. (1991): «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century», *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Nova York: Routledge, 149-181.
- MONTELEONE, J. (2004): «Mirada e imaginario poético» a Sánchez, Y. (ed.), *La poética de la mirada*, Madrid: Visor, 29-44.
- PERA, C. (2006): *Ensayo sobre la corporeidad humana*, Madrid: Triacastela.
- SÁNCHEZ, Y. (2004): «La mirada invisible» a Sánchez, Y. (ed.), *La poética de la mirada*, Madrid: Visor, 197-206.
- PIÑERO GIL, E. (2011): «La prisión del cuerpo: reflexiones en torno a la corpo/realidad inestable» a Calafell, M. i Pérez, A. (eds.), *El cuerpo en mente: versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Editorial UOC, 199-210.
- PONS, M. (2021): «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación»,

*Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, Vol. 4 Núm. Monográfico: La teoría hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario, 129-150.

PONS, M. (2020): «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 39-59.

PONS, M. (2016): «Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris», *Els Marges*, 100, 10-33.

SANTANERA, R. (2021): «Protocol interplanetari"», *Els coets venien com llagostes. Nou documents marcians*, Barcelona: CCCB i Revista Branca, 67-80.

SANTANERA, R. (2021): *Reina de rates. Crònica d'una época*, Lleida: Pagès Editors.

SEVILLA, M. (2021): *Plastilina*, Juneda: Fonoll.