

Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats

A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès

Margalida Pons

Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya

Abstract Taking as starting point texts by poet and activist Patricia Heras, philosopher Marina Garcés, and artist Mireia Sallarès, this article will focus on the affective value of spaces in the public sphere. Heras, Garcés and Sallarès converge in an emotional appropriation of shared spaces that generates new forms of commitment to the community. Their works also constitute synergic affective atmospheres that confer value on anonymous or stigmatised subjects. Space and emotion are thus united in *emotopes* that, starting from individual experiences, transcend them to become incipient symbols of the transformation of a city, the resistance to the state authority or the survival of a country wounded by wars.

Keywords Affect. Space. Emotope. Marina Garcés. Patria Heras. Mireia Sallarès.

Sumari 1 Triangulacions: veus dissemblants que conflueixen. – 2 Afecte, espai i atmosferes afectives. – 3 Emotops. – 4 Cloenda.



Peer review

Submitted 2020-11-13
Accepted 2021-03-11
Published 2021-12-06

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Pons, M. (2021). "Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats. A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès". *Rassegna iberistica*, 44(116), 477-504.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2021/17/007

477

1 Triangulacions: veus dissemblants que conflueixen

Aquesta reflexió sorgeix de la lectura de tres textos que s'inscriuen, respectivament, dins la ficció testimonial, dins l'assaig i dins la crònica d'una investigació creativa. El primer és el conjunt d'escrits de la poeta i activista Patricia Heras, alguns dels quals van ser redactats a la presó mentre complia condemna acusada d'haver participat en uns aldarulls a una casa okupada del carrer Sant Pere Més Baix de Barcelona. Aquests aldarulls, en què un agent de la guàrdia urbana resultà ferit molt greu, foren l'inici de l'anomenat cas 4F. El 2011, cinc anys després de la seva detenció, Heras es va suïcidar durant un permís penitenciari. El segon text és un conjunt d'assajos de la filòsofa Marina Garcés entorn d'una sèrie d'experiències col·lectives i personals viscudes entre el desallotjament del cinema Princesa de Barcelona, el 1996, i la celebració del referèndum català sobre l'autodeterminació, l'octubre de 2017. El tercer és la narració dialogada d'un projecte sobre l'amor a Sèrbia desenvolupat per l'artista Mireia Sallarès entre el 2014 i el 2018, després d'haver treballat sobre la veritat a Veneçuela i sobre els orgasmes femenins a Mèxic.¹

El propòsit d'aquestes pàgines no és estudiar individualment cada un d'aquests textos –que, d'altra banda, ja han merescut anàlisis solvents–, sinó abordar-los de manera comparativa i des d'un punt de vista molt concret: el de l'espacialització dels afectes. M'interessa veure com els espais que s'hi representen tenen la capacitat d'afectar i de ser afectats, de modular la capacitat d'actuar del subjecte i, alhora, de quedar marcats per l'empremta de qui s'hi instal·la o hi transita. Els barrots d'una presó es poden llegir com a símbol de la manca de

Aquest article s'inscriu en el projecte de recerca PID2019-105083GB-I00. Sílvia Suau va ser qui primer em va parlar de Patricia Heras; Maria Antònia Massanet Forteza em va donar a conèixer les creacions de Mireia Sallarès; i Francesc Núñez em va fer veure la rellevància dels escrits de Marina Garcés per a la constitució d'una teoria crítica de les emocions: a tots tres, moltes gràcies.

1 El volum pòstum *Poeta muerta* de Patricia Heras, publicat el 2014 per subscripció popular, és una recopilació miscel·lània de textos –poemes, guions, escrits autobiogràfics...– que pren el títol del blog que l'autora va crear el 2008. *Ciutat Princesa* de Marina Garcés va ser escrit «sense guió previ i de manera creuada» en castellà i en català, i es va publicar el 2018 simultàniament en les dues llengües. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà* de Mireia Sallarès sorgeix del projecte *Kao malo vode na dlanu*, que es va exposar al Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats. El text és el guió de la pel·lícula que es va projectar a la mateixa exposició (la fitxa del film és accessible a <https://www.filMOTECA.cat/web/ca/film/kao-malo-vode-na-dlanu>), i ha aparegut en diverses versions: la que he utilitzat és la publicada en català el 2019, en traducció de Núria Martínez Vernis, al segell editorial Arcàdia. Es van publicar versions anteriors d'aquesta conversa al volum *Ejercicios de ocupación*, sota el títol «Kao malo vode na dlanu (Como un poco de agua en la palma de la mano)» (Sallarès 2015), i a la revista *L'Espill* sota el títol «Informe del primer 'Informativni razgovor'». Realitzat a M. S. C. per l'agent S. S. K. l'octubre del 2017» (Sallarès 2018).

llibertat, però també com a creadors de comunitats. Una sala de cinema es pot convertir en emblema dels moviments en favor d'un habitatge digne. Una habitació de la neteja pot esdevenir un lloc de memòria.

Els d'Heras, Garcés i Sallarès son textos dissemblants. Per molts motius. La diferència més irreductible la marca, sens dubte, la mort de Patricia Heras (Madrid, 1974-Barcelona, 2011). Aquesta circumstància va més enllà de la dada biogràfica i afecta la lectura dels seus escrits de dues maneres com a mínim. En primer lloc, perquè la publicació dels seus papers en format de llibre *-Poeta muerta*, un títol premonitori- va ser pòstuma i, per tant, sotmesa a un procés de mediació en què intervingueren de manera molt especial Juan Camós (amb la selecció, edició i correcció dels materials i amb la redacció d'una nota editorial que apareix sense signar) i Diana J. Torres (amb un pròleg). Aquest procés de mediació va desembocar inevitablement en la construcció d'una figura de característiques molt marcades: precària, ionqui, suïcida nata, nimfòmana, presa i pallassa, en paraules de Torres. En segon lloc, perquè el suïcidi real d'Heras permet llegir retrospectivament els seus textos des de la paradoxa de considerar-los escrits literaris allunyats de la literatura: provoquen un *efecte* d'escriptura sense filtres que, encara que sigui el resultat d'un pacte tàcit de lectura entre editors i receptors, en determina la comprensió. De fet, en un dels treballs més aclaridors que he llegit sobre Heras, Isaac Lourido insisteix en el caràcter no professional de la seva escriptura, sobre la qual apunta que «debe ser considerada [...] solo en un sentido matizado y muy relativo en relación con los *habitus* específicos de los campos artísticos» (2015, 227) i que es nodreix només de manera parcial de «las lógicas de funcionamiento propias del campo literario» (228). Existeix, en efecte, un abisme entre la precarietat dels seus versos (una mescla d'estètica psicodèlica, punk, contundència, ingenuïtat i kitsch) i la solidesa del caràcter simbòlic que ha assolit la seva figura. Són significatives les reaccions de reserva que va provocar en l'entorn més pròxim d'Heras aquesta conversió en mite. En un «Comunicado desde cerca de Patricia» publicat al blog de la poeta deu dies després de la seva mort llegim: «A las personas más cercanas, en estos momentos, nos es muy difícil sobrellevar la presión de algunos medios o movimientos sociales que no la conocían y que han decidido convertirla en su bandera». I també: «Os pedimos [...] que no construyáis sobre su figura un ideal de algo contrario a ella, que no la convirtáis en lo que no era, que no hagáis de su decisión desesperada un crimen de estado, porque fue su voluntad de acabar con su vida lo que la mató».²

² Signen el comunicat Diana J. Torres, Helen Torres, Rosa Ferrón, Flori Araujo, Ceci Puglia, Claudia Ossandón, Andy Clark, Lucía Egaña, Alfons, Elena Pérez, Majo Pulido, Silvia García, Mónica, Itziar Ziga, María Díaz, Javier Amilibia i Olga. S'hi pot accedir a <http://poetadifunta.blogspot.com/>.

També Marina Garcés i Mireia Sallarès (totes dues nascudes a Barcelona el 1973) es comprometen decididament –i corporalment– amb els seus projectes: a *Ciutat Princesa* Garcés parla amb freqüència de «posar el cos» en les lluites col·lectives, i Sallarès investiga l'amor a peu de carrer –«sense teoria», com subratllen els descriptors editorials de *Com una mica d'aigua al palmell de la mà*, que estableixen, possiblement sense voler, una dissociació problemàtica entre presència i abstracció. Tanmateix, totes dues tamisen la intensitat dels seus discursos. Garcés, malgrat que ha viscut de prop diverses ocupacions, reconeix que ella mateixa no va fer mai d'okupa: es col·loca, així, a la distància-proximitat respectuosa i activa de l'observació participant –o potser, més aviat, de la participació observadora, si hem de fer cas de les precisions terminològiques de Brigitte Vasallo.³ I, en la seva recerca sobre l'amor, Sallarès emfatitza la seva condició d'estrangera, i la reforça amb l'ús de l'estratègia discursiva de l'entrevista, que li permet contemplar-se des de fora.

A banda d'aquestes disparitats, hi ha altres diferències que tenen a veure amb la inscripció o no en plataformes institucionals o autoritzades. El discurs d'Heras segueix el que podríem anomenar una lògica i una retòrica contrahegemòniques, i aquesta lògica va tenir un paper determinant, juntament amb l'atzar, en la seva detenció. La matinada del 5 de febrer de 2006, Patricia i el seu amic Alfredo anaren d'urgències a l'Hospital del Mar després d'haver patit un accident de bicicleta. Alguns dels ferits de la festa okupa de Sant Pere Més Baix, que havia tingut lloc aquella mateixa nit, havien anat a parar al mateix hospital, i allà la policia va detenir Patricia i Alfredo com a presumptes atacants de l'agent de policia ferit durant els incidents. Al blog *El cor de les aparences*, l'antropòleg Manuel Delgado (2016) resumeix així els motius al·legats per a la detenció de la jove: «El criterio fundamental que permite a los agentes 'reconocer' a estos y otros supuestos atacantes es la manera como visten y se peinan, que, de acuerdo con el sistema clasificatorio que están aplicando para establecer el grado de peligrosidad de un o una joven, responde a lo que la jerga oficial llamaría un o una 'antisistema'». ⁴ El *misread-*

3 Parlant de les formes de relació no monògames, Vasallo diu: «La observación participante aún embrutece más la relación entre investigador y bicho investigado porque se acaban estableciendo lazos afectivos que, sin embargo, no subvertirán las categorías de investigador y bicho. Lazos afectivos en provecho de la investigación. En lugar de la 'observación participante', la 'participación observadora' es lo que hacen las personas poliamorosas y no-monógamas, algunas también desde la Academia» (2018, 15).

4 A la xarxa circulen nombroses cròniques d'aquesta detenció, també relacionada al documental *Ciutat Morta* (dirigit per Xavier Artigas i Xapo Ortega, 2014), al volum *Poeta muerta* (Heras 2014, 118 i ss.) i a l'article d'Isaac Lourido (2015, 219-20). A l'assaig-manifest *Pornoterrorismo*, Diana J. Torres la narra així: «Poco les importó a los maderos que ella hubiera estado toda la noche a más de cinco kilómetros del lugar de los hechos: llevaba una estética que sus cabezotas incultas e ignorantes identificaron al mo-

ing dels agents de l'autoritat no és, per tant, una pura confusió estètica, sinó que esdevé una decisió inequívocament política. Lourido (2015, 219) qualifica obertament el cas 4F de muntatge policial, basant-se en el testimoni escrit d'Heras i en el documental *Ciutat Morta*, versions que considera vàlides «por la legitimidad alcanzada en términos sociales y activistas».⁵

El cas de Marina Garcés és diferent. El seu pensament ha estat qualificat (Lozano 2016) de «filosofia Molotov»: una filosofia de codi obert, gairebé guerrillera –el 2016 publica *Fora de classe. Textos de filosofía de guerrilla-*, que té per escenari el carrer. De fet, en una entrevista declara que la filosofia és una forma d'interpel·lació i d'encontre que s'inventa als carrers grecs, que neix com un art de carrer i que, per aquest motiu, és radicalment igualitària i implica deixar-se tocar pel pensament dels altres: «En este sentido, es una forma de amor» (Molina 2015). Tanmateix, tot i aquesta definició espacio-afectiva de la filosofia, la posició de Garcés no pot qualificar-se –ni ella la qualifica– de precària: és professora dels estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya (on també dirigeix un màster), col·labora regularment amb l'aula d'humanitats de Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i amb el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ha publicat en editorials consolidades (Anagrama, Galàxia Gutenberg), ha rebut premis prestigiosos com el Ciutat de Barcelona d'assaig (per *Nova il·lustració radical*, 2017) i té un pes important en l'esfera pública (materialitzada en cursos, col·loquis, debats, entrevistes...). El concepte d'allò comú, bessó del seu pensament, es manifesta en els textos de *Ciutat Princesa*, que construeix un «nosaltres» fet, en paraules de Quique Badia, «d'emocions compartides que formen una malla densa d'històries que s'entrellacen i superposen amb les paraules de la filòsofa» (2018). Al començament de *Ciutat Princesa* llegim:

Jo no hi havia entrat mai, al Cine Princesa, ni a cap casa okupada, encara. Però aquell vespre hi vaig ser. Hi vam ser. Un *nosaltres* sense nom es va sentir i es va fer sentir. No sabíem qui érem i encara no ho sabem ben bé. Érem la ciutat que no cabia a l'aparador. La ciutat no s'havia acabat de creure l'èxit olímpic. Barcelona era

mento como 'antisistema'. Y la detuvieron junto con Alfredo (cuya estética ese día era más propia de un galán de cine de los cincuenta que de un 'antisistema'). Pasaron tres días encerrados sin que supiéramos nada, recibiendo golpes, insultos y demás vejaciones, al igual que el resto de lxs detenidxs» ([2011] 2014, 70-1).

5 No es pot dir que el cas 4F estigui tancat: el 2017, Rodrigo Lanza –un dels condemnats a penes de presó pel cas 4F– va ser detingut com a presumpte autor d'un homicidi a Saragossa, i posteriorment condemnat a cinc anys de presó. Com a conseqüència d'aquesta detenció, el president municipal del PP de Barcelona, Alberto Fernández Díaz, va demanar a l'alcaldeessa Ada Colau que retirés el premi Ciutat de Barcelona al documental *Ciutat Morta* –que sostenia la tesi del muntatge policial– i va sol·licitar que la cadena televisiva TV3 emetés una rectificació del «relat antisistema» que havia fet del cas 4F.

una ciutat que començava a patir l'especulació i la precarietat, encara impronunciabla. I nosaltres érem una gent, només gent, que no es reconeixia en cap sigla, bandera o identitat. (Garcés 2018, 19)

Aquest reconeixement –«no hi havia entrat mai», però «aquell vespre hi vaig ser»– marca una certa distància, sempre assumida, mai emmascarada, respecte a les lluites de carrer. La mateixa distància que estableix el passatge on descriu els sentiments que li provoca la determinació d'una companya okupa:

Al llarg d'aquells anys vaig participar en l'okupació de diversos edificis [...]. Però mai vaig fer el pas d'anar a viure a una okupa. A les cases okupades s'hi combinava un nivell d'intimitat i d'identitat que no vaig poder arribar a compartir. A més, sempre vaig prioritzar la dedicació a l'estudi. [...] Em vaig sentir egoista. Sobre tot, quan una amiga del col·lectiu on jo estava, molt més gran que jo, amb professió i un fill adolescent, va fer el pas de deixar la vida que tenia a Barcelona i anar-se'n a viure al centre social okupat El Laboratorio de Madrid, al barri de Lavapiés. El gest d'aquesta amiga no ha deixat mai d'interpel·lar-me... (Garcés 2018, 26-7)

I en una entrevista a *La Vanguardia* Garcés exposa les dificultats que suposa fer sostenible una vida compromesa, conciliar l'activisme amb les obligacions quotidianes. L'única opció, acaba conclouent, és la intermitència: «En vez de esa figura de militante sacrificial que entrega la vida por la causa, yo defiendo las intermitencias de la vida, el trabajo, el cuidado, los hijos, los padres enfermos, el cansancio, sin quemarse, sin desencantarse, sin venderse, sin volverse cínic, sin amargarse, para no romperse por el camino» (Massot 2018).

També en Mireia Sallarès es percep el reconeixement d'una separació entre la seva posició d'enunciació i l'objecte de la recerca. Per un costat s'ha centrat en la investigació de grans conceptes (l'amor, el plaer, la violència, la veritat...) des del que podríem anomenar una epistemologia de la humilitat i de l'alteritat: la humilitat de l'objecte de contemplació, que sovint són els exclosos (els migrants, els refugiats, aquells que viuen en la pobresa) i l'alteritat del propi punt de vista (perquè sol col·locar-se en la posició de l'estrangera que entra un món que no és el seu i que ha de desplegar, per això, una mirada estranyada i sense prejudicis). «Como extranjera», afirma, «una se sitúa en un lugar de vulnerabilidad (por todo lo que ignora: lengua, historia, códigos) pero también de fuerza (por la libertad de no pertenecer completamente y que no te pertenezca aquello que observas)».⁶

⁶ Entrevista recuperada del web de la plataforma cultural *La Sullivan*, <https://www.lasullivan.org/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/>.

Per un altre costat, el fet de triar Sèrbia com a centre de la seva recerca –com abans ha triat Mèxic o Veneçuela– remarca aquesta distància i posa sobre la taula el tema espinós del sentiment de superioritat envers els països d'Amèrica Llatina o de l'Europa del sud-est. D'altra banda, tot i tenir per objecte els subalterns, les creacions de Sallarès s'han donat a conèixer en plataformes consolidades, cosa que la situa en un locus privilegiat. El seu projecte sobre l'amor a Sèrbia s'inscriu en una recerca més àmplia que ha estat presentada en centres de prestigi com l'Espai 13 de la Fundació Miró de Barcelona, el CCCB, la Fabra i Coats i galeries d'art de ciutats com Glasgow o Nova York, entre d'altres. La redefinició que fa del concepte d'ocupació –que no entén només com a pràctica invasiva o com a acció política, sinó sobretot com a contradiscurs que qüestiona hegemonies oficialitzades– em sembla un altre indicador d'aquesta distància. Així, en una conversa amb Joan Morey, Sallarès afirma:

como decía el autor catalán Joan Brossa: «el arte no es una fuerza de ataque, es una fuerza de ocupación». La ocupación es una fuerza de trabajo constante y de base que hace efecto paulatinamente. Por eso considero muy importante y positivo el movimiento okupa de los últimos 20 años de Barcelona, no solo por sus propuestas políticas y culturales muy bien organizadas sino porque es el movimiento indispensable para mantener el pulso al diseño de la «Barcelona posa't guapa» o de la «Barcelona, la millor botiga del món» que estamos pagando tan caro los habitantes de esta ciudad canalla y hermosa.⁷

El gènere entrevista resulta un format molt rendible per a l'establiment d'aquesta distància.⁸ Com una mica d'aigua al palmell de la mà és presenta en format d'Informativni Razgovor o «conversa informativa» fictícia entre l'artista i un «agent encarregat del cas».⁹

⁷ Entrevista de Joan Morey a Mireia Sallarès publicada amb el títol «Mireia Sallarès» al núm. 55 de *B-Guided* l'estiu de 2013. Recuperada del web personal de Mireia Sallarès, <http://mireiasallares.com/>.

⁸ «Para mí», diu Sallarès, «una entrevista es un encuentro, una relación, y toda mi obra tiene un gran componente relacional. Yo creo que el individuo como tal, como individualidad, no existe; lo que existe son las relaciones. Nos hacemos personas al relacionarnos» (<https://www.lasullivan.org/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/>). Leonor Arfuch (1995, 25) ha remarcat que l'entrevista és un gènere en què intervé de manera especial l'afectivitat, l'expressió dels sentiments, i que per això s'oposa a les formes més impersonals del discurs informatiu.

⁹ La qüestió de la ficció és complexa. Simona Škrabec (2019, 63) apunta que l'interrogatori és «descaradament fictici» tot i que al llibre no hi ha «ni tan sols l'avís que no és un document autèntic», i que resulta impossible «pensar en un diàleg tan teatral amb un policia de la implacable escola iugoslava». Però les bases en què se sustenta la conversa són reals.

Al llarg del diàleg, el policia interroga la creadora sobre els detalls del seu treball i les persones amb qui s'ha relacionat a Sèrbia durant la recerca. La sospita que Sallarès és una espia sobrevola tota la conversa, impregnada d'una violència latent. Entrevistada i interrogador són dos estranys que es confronten amb fredor, sense a penes tocar-se. També és cert que al final de la trobada una sobtada inversió de papers estableix un pont entre tots dos. Aquesta inversió es produeix quan l'investigador li cedeix el rol actiu i accepta ser ell l'interrogat: «si jo fos objecte de la seva investigació què em preguntaria?» (Sallarès 2019, 149). Poc després comencen a tutejar-se i es revela que el policia és el germà d'Helena Braunštajn, l'artista sèrbia radicada a Mèxic amb qui Sallarès va concebre el seu projecte sobre l'amor.¹⁰

Malgrat totes les diferències, els discursos d'Heras, Garcés i Sallarès conflueixen, al meu parer, en el fet que en els seus projectes l'espai no és mai un teló de fons, sinó el motor del pensament i l'acció. S'hi produeix una hiperconnotació afectiva dels espais físics, que esdevenen emblemes de repressió, protesta, resistència i resiliència.

2 Afecte, espai i atmosferes afectives

L'afecte és, com recorda Ben Anderson (2014, 9) la capacitat d'un cos per afectar i ser afectat, tenint en compte que aquest «cos» pot ser virtualment, segons aquest autor, qualsevol cosa: l'atmosfera que emana d'un paisatge, una multitud enardida, una parella enamorada, un edifici insòlit. És per això que consider lícit parlar d'espais que afecten i d'espais afectats, reconeixent-ne la capacitat d'agència.

Caldria determinar, per començar, com entenem les formes «afectar» i «ser afectat» i com vinculam afecte i espai. Pel que fa a la primera qüestió, i sense entrar a fons en controvèrsies terminològiques,¹¹ em semblen útils dues distincions. Una és la gradació trimembre (afecte, sentiment, emoció) que proposa Derek P. McCormack (2008, 414) inspirant-se en Brian Massumi: segons la seva taxonomia, l'afecte seria una intensitat «pre-personal»; el sentiment, en canvi, seria el

10 Tot i que la ideació del projecte fou a quatre mans, després les dues creadores van emprendre camins separats i Sallarès continuà sola la investigació. Segons explica Škrabec (2019, 63), Ivan Braunštajn va formar part de l'exèrcit serbi «contra la seva voluntat expressa i sembla ser sense haver-se embrutat les mans de sang», i va viure, per tant, en primera persona les matances balcàniques.

11 S'ha discutit sovint l'equivalència o no equivalència dels conceptes d'afecte i emoció (he abordat breument aquesta qüestió a Pons 2016 i 2000). Aquí usaré els dos termes no com a entitats diferenciades, sinó com a parts d'un continu que comprèn des dels sentiments més pulsionals, preconscients, fins als més complexos i reflexius.

registre o experiència d'aquesta intensitat en un cos concret; i l'emo-
ció, l'expressió sociocultural d'aquesta intensitat. La segona distin-
ció és la que defensa Jonathan Flatley:

Where *emotion* suggests something that happens inside and tends toward outward expression, *affect* indicates something relational and transformative. One *has* emotions; one is affected by people or things. [...] I exercise a preference for *affect* as the more useful term and precise concept in part because it is the relational more than the expressive I am interested in. (2008, 12)

Allò que m'interessa d'aquestes gradacions –amb independència dels termes emprats (emoció, afecte)– és com augmenta progressivament la consideració del caràcter relacional i col·lectiu dels afectes. Per McCormak l'esfera afectiva té una expressió sociocultural, i per Flatley és «relacional». Partesc, jo també, de la convicció que els afectes no se circumscriuen al territori de la intimitat –a allò «sense conseqüències» més enllà de l'àmbit personal– sinó que tenen una incidència pública. Per emfatitzar aquesta incidència, Flatley recupera el concepte d'«estructura de sentiment», utilitzat per Raymond Williams, i en subratlla la dimensió grupal mitjançant una sèrie d'exemples:

[D]epression is a mood, not a structure of feeling; however, we might describe the particular depression of the Russian peasant in the steppe in the 1920s as a structure of feeling, or the depression of the residents of a decimated New Orleans after Katrina as a structure of feeling. Or [...] we might talk about the structures of feeling created by the civil rights movement and the Black Panthers, structures of feeling that were mobilized within the *Stimmung* that allowed the 1967 rebellion against the police in Detroit to happen. (2008, 26-7)

Si parlem dels afectes des d'un punt de vista col·lectiu, és inevitable al·ludir a la qüestió de la intenció. Hi ha tota una tradició crítica (Tomkins, Massumi, Thrift, Sedgwick...) que s'ha centrat en la dimensió inconscient dels afectes com a formes autònomes i irreductibles al concepte d'intencionalitat. Altres teòrics, com Ruth Leys (2011, 465-70), han criticat severament aquesta visió antiintencionalista amb l'argument que li falta consistència científica. Per a Leys, tractar les emocions com a comportaments innats i desarticulats, independents de la voluntat i de la cognició, és un error: no existeixen, afirma, evidències neurològiques d'aquesta no intencionalitat. M'interessa la dimensió intencional (o conscient) dels afectes, perquè és justament en aquesta dimensió on en veig el potencial transformador,

la capacitat de modificar la vida col·lectiva.¹² Tanmateix, no em sembla que la separació entre l'innat i l'intencional sigui sempre clara. I, d'altra banda, més que la polarització entre el preconscient i el conscient, m'importa saber com es vincula la idea d'afecte a les nocions d'individualitat i socialitat. I aquí el pensament fundacional de Spinoza, en el qual s'ha inspirat una bona part de la tradició posthumanista, pot ser il·luminador.

L'Ètica de Spinoza desmunta la concepció cartesiana del cos -mena de màquina animada per la voluntat d'una ment o ànima immaterial- i reinvidica, en canvi, des d'una posició monista però no irracionalista, que cos i ment són atributs de la mateixa substància (Thrift 2004, 61; Brown, Stenner 2001, 829). En aquest sentit, Spinoza entén per afectes «les afeccions del cos, amb les quals s'augmenta o es disminueix, s'ajuda o es perjudica la potència d'actuar del mateix cos», i, al mateix temps, «les idees d'aquestes afeccions» (2001, 193; trad. de la Autora). Chantal Jaquet (2018, 76), que ha abordat detalladament la qüestió de la terminologia afectiva (*affectus, emotio, passio*) en Spinoza, explica que el filòsof s'inscriu en un context històric en que el terme *affectus* s'usava com a sinònim de pensament o passió però alhora com a aflicció o malaltia corporal. Spinoza entrunyella, doncs, els dos significats i els uneix en un concepte que uneix la modificació corpòria i la mental. Per tant, continua Jaquet (77), l'afecte concierneix en primer terme el cos i es basa en la seva realitat física, però no és exclusiu de la persona individual: també la política depèn d'afectes com la por, l'esperança, el desig de venjança i l'ambició. La noció spinoziana d'afecte designa, en suma, una realitat psicofísica que modifica la capacitat d'actuar. Les lectures que Deleuze (1968; 1988) fa de Spinoza constitueixen aportacions aclaridores en més d'un sentit: d'una banda, suposen una restitució de la complexitat físico-mental del terme «afecte», que les traduccions i glosses del filòsof neerlandès redueixen sovint a un sinònim d'emoció; d'altra banda, emfatitzen el rebuig del dualisme cos-ment; i, en tercer lloc, entenen l'ètica spinoziana, més que com un compendi de normes morals, com una reflexió sobre allò que el cos pot fer, és a dir, com una teoria del poder.

Entenc, en definitiva, els afectes des de dues propietats. En primer lloc, la capacitat transformadora: en paraules de Nigel Thrift (2004,

12 També Flatley defensa aquest caràcter intencional dels afectes: «Strictly speaking, affects (unlike moods, for example) are always experienced in relation to an object or objects. Indeed, affects need objects to come into being. They are in this sense intentional. [...] Part of what is interesting about the intentional aspect of affects is that they produce a kind of subject-object confusion. Between an affect and its object there is what Tomkins calls a 'somewhat fluid relationship'. That is, it is often difficult to tell whether the affect originates in the object or the affect produces the object. Am I interested in this because it is interesting or because I have interest that needs to go somewhere?» (2008, 16-17).

60), l'emoció és sobretot una *moció*, tant en el sentit literal com en el figurat. En segon, lloc el caràcter relacional: Sara Ahmed (2014, 30) apunta que les emocions impliquen sempre (re)accions de proximitat o distància en relació a determinats objectes. Aquestes propietats es relacionen de manera molt directa amb l'espai físic, que és l'escenari on els cossos es mouen, interactuen i es modifiquen.

La segona de les preguntes que he plantejat al començament d'aquest epígraf és, precisament, quina relació s'estableix entre afecte i espai. Si, des de la crítica feminista, autores com Donna Haraway parlen de coneixement situat per referir-se a la rellevància del context en la construcció del saber, és obvi que també els afectes estan sotmesos a aquesta *situació*. Mikkel Bille i Kirsten Simonsen (2019, 2) recorden que els mots *afecte* i *afectar* no es poden entendre en abstracte, sinó que cal situar-los dins *pràctiques* concretes, i apunten també que aquestes *pràctiques* s'integren necessàriament en espais.¹³

Exemples d'aquesta espacialització afectiva són els treballs en l'àmbit de la geografia emocional (Davidson, Bondy, Smith 2007); els estudis de Marta Figlerowicz (2017) sobre la representació espacial de la subjectivitat a la novel·la modernista; o l'equiparació entre cossos i ciutats proposada per Elizabeth Grosz (1992), que pot concretar-se en diversos models: el causal (la ciutat com a producte o reflex dels cossos que l'habiten), el representatiu (que defensa un isomorfisme cos-ciutat segons el qual els nervis serien les lleis, els braços l'estament militar, les cames el comerç, etc.) o una combinació de tots dos. També cal comptar-hi la concepció de la ciutat com a autobiografia defensada per Leonor Arfuch. Concretament, Arfuch proposa que si en general l'autobiografia s'entén des d'un punt de vista temporal, també caldria considerar-ne la dimensió espacial: tota biografia és inseparable de l'entorn, el lloc o l'escenari on els esdeveniments tenen lloc, de manera que allò públic i allò privat queden entremesclats en «una compleja trama donde la ciudad se impregna del ser de sus habitantes [...] y al mismo tiempo configura ese ser: la lengua común, las genealogías, las marcas históricas, los ritos coti-

13 Existeix també debat crític (De Certeau, Augé, Tuan..., entre molts altres) sobre els termes espai i lloc. A l'assaig *Space and Place*, Yi-Fu Tuan ([1977] 2001, 6) considera que l'espai és més abstracte que el lloc: «What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. [...] From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause». De Certeau entén que l'espai s'habita -implica participació- i el lloc s'observa: en definitiva, «l'espace est un lieu pratiqué» (1990, 173). Augé ([1992] 2008, 86-7) usa el terme «lloc» en un sentit explícitament diferent a De Certeau, encara que arriba a una solució de síntesi entre les dues opcions anteriors. Per Augé, el lloc antropològic té un sentit inscrit, però és necessari que aquest sentit sigui posat en pràctica, que s'animi, que es recorri: no hi ha res, per tant, que impedeixi parlar d'espai per descriure aquest moviment. Aquí parlaré d'espai en el sentit de lloc practicat.

dianos, esa enorme energía reproductiva que parece equipararse a la vida misma» (2013, 3-4).

Si acceptam aquesta entesa pragmàtica dels afectes i, en conseqüència, la seva dimensió espacial, pot ser útil el concepte d'*atmosferes afectives*, que el geògraf Ben Anderson identifica amb afectes col·lectius, impersonals o transpersonals, que són «simultaneously indeterminate and determinate» (2009, 78).¹⁴ És, certament, una definició imprecisa. Però Anderson reivindica aquesta vaguetat com a manera d'escapar de la quadrícula estructuralista, i usa el nom «atmosfera» com un mot-paraigua que pot esdevenir sinònim d'ambient o de sensibilitat compartida, i que pot referir-se tant a èpoques com a societats, paisatges o fins i tot habitacions. Per Anderson –que s'inspira en l'expressió de Marx «atmosfera revolucionària» i la lliga amb la interpretació deleuziana dels afectes– l'atmosfera és –similarmet al que s'esdevé en l'accepció meteorològica del terme– tot allò que exerceix una pressió condicionant en aquells que s'hi troben immersos. Així, les atmosferes afectives poden pertorbar les persones, els llocs, les coses, els col·lectius.¹⁵ Podem parlar, per exemple, de l'atmosfera de por que va generar el franquisme, de l'atmosfera d'indignació del moviment 15M, de l'atmosfera d'ansietat creada per les crisis econòmiques globals del segle XXI o de l'atmosfera de cures mútues que impregna molts dels moviments socials.

En el sentit espacial, els textos de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès comparteixen l'al·lusió a commocions transpersonals que es vinculen a llocs concrets. En el relat d'Heras hi ha referències freqüents a l'atmosfera d'empatia en què viuen immerses les preses. Per exemple, quan, a l'espai de visites del centre penitenciari, una noia sudamericana rep del seu advocat la notícia de la llibertat: «Un par de chicas sudamericanas aparecen detrás de mí, ocupan la cabina anexa, el abogado canturrea alegre la libertad de una de ellas, me emociono, se emocionan... nos ponemos todas a llorar» (2014, 153). La separació de les cabines, que remarquen individualitats, es dissol per mor d'aquest sentiment compartit. En l'assaig de Garcés, la noció d'atmosfera afectiva resulta pertinent per diferenciar el que ella percep –en una visió que pot ser controvertida– com

14 Les atmosferes afectives tenen a veure amb les estructures de sentiment, com reconeix el mateix Anderson: «When taken together, structures of feeling and affective atmospheres are two partially connected ways of thinking through the affective conditions that mediate how encounters take place and how apparatuses form and operate» (2014, 161).

15 «What do these links between Marx's materialist imagination, meteors and Deleuze's translation of Spinoza's affectus tell us about affective atmospheres? Perhaps, the links hint to how atmospheres may interrupt, perturb and haunt fixed persons, places or things. [...] Perhaps, thinking affect through the ephemerality and instability of meteors reminds us that intensities may remain indefinite even as they effect» (Anderson 2009, 78).

dos estils molt dispars d'activisme, el dels cercles okupes de finals dels anys noranta –que considera durs, greus, seriosos– i el dels feminismes i el moviment 15M del segle XXI:

Els okupes es fan petons a la boca, com molta gent sap. Nosaltres, com que no érem okupes del tot, només amb alguns. Però amb petons o sense, la duresa en el tracte era extrema, gairebé teatral. Que antipàtic que era tothom! Quina gravetat, quina seriositat, quanta rudesia. Quanta masculinitat sobreactuada. [...] Penso que el feminisme i el 15M han fet molt en aquest sentit, per vies diferents i creuades. L'entrada massiva i sobtada de molta gent no activista en els cercles polititzats va obrir l'expressió dels afectes, i va portar un altre to i una altra manera de fer a l'acció col·lectiva. (Garcés 2018, 35)

Aquesta idea de «posar en comú» aplicada a l'esfera afectiva, la manifesta també Mireia Sallarès en parlar de l'amor. Citant l'artista d'origen israelià radicada a Sèrbia Noa Treister, Sallarès afirma el caràcter relacional i col·lectiu de l'amor: «La Noa va definir l'amor com 'la quantitat d'obertura de què som capaços en cada moment' i va aclarir que dient 'quantitat' no es referia a quant donem o rebem, sinó a la manera d'estar presents davant la presència de l'altre» (2019, 67). Aquest estar present davant la presència de l'altre transcendeix l'àmbit individual i es projecta a l'esfera política. Així, el socialisme, continua dient Treister (citada per Sallarès), «és una societat basada en les relacions i el capitalisme una societat basada en les persones» (67).

3 Emotops

De la mateixa manera que Bakhtín parlà de cronotops, aquí podríem parlar d'emoespais o emotops. El cronotop bakhtinià és la connexió, expressada en un text literari, preferentment en una novel·la, dels vectors espacial i temporal: la constatació –que es revela en *topoi* com el camí o el viatge– que les marques del temps es manifesten en l'espai. Si el teòric rus veu com la verticalitat d'allò cronològic es projecta horitzontalment en l'espai, i com l'espai és mesurat pel temps, també Marc Augé ([1992] 2008, 64) al·ludeix a aquesta indivisibilitat en descriure el lloc antropològic: totes les relacions inscrites en l'espai, sosté, s'inscriuen igualment en la duració, i per tant l'espai antropològic és així mateix un espai històric, té una dimensió materialment temporal.

Inspirant-me en visions aglutinants com les de Bakhtín i Augé, propòs denominar emotop a aquell espai que s'impregna d'un sentit afectiu. Algunes conceptualitzacions antropològiques de l'espacialitat, com els *lieux de mémoire* de Pierre Nora, remetent també a la di-

menació afectiva de la memòria col·lectiva. Per Nora el lloc de memòria pot ser un objecte concret o abstracte (un monument, una bandera, un museu, un personatge, una institució...) i es configura «quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions» (1984, 7). Seguint aquest fil, l'emotop seria una mena de «lloc de memòria en formació», no fixat, no institucionalitzat, no monumental, fràgil i de vegades efímer, però que ja ha començat a desbordar el marc de l'experiència estrictament individual.

Al meu parer, la constitució d'emotops funciona de manera diferent en les tres autores. En l'escriptura de Patricia Heras, tant Barcelona com la presó es lliguen a la precarietat i a la desobediència. Lourido (2015, 222-3) parla de l'emergència de contra-espais públics, un concepte adaptat de Xoán González Millán que designa àmbits socials marcats per la conflictivitat, l'heterogeneïtat, una institucionalització deficient, l'autogestió i la superació de la divisió públic/privat. A aquestes característiques, jo hi afegiria la inestabilitat. La secció «Novelesca» de *Poeta muerta* comença amb el lema «Huyo de mi Madrid. Ha cambiado, como yo, y duele» (2014, 53) i desemboca a Barcelona, una ciutat «que me volvería loca, que me haría aún más daño y me perdería del todo» (75). La inestabilitat es transfereix als espais, sovint interiors i lletjos, escenaris de viatges etílics o psicotròpics i de ressaques diverses: habitar pisos compartits, fer voltes «en una cama gigante que no me pertenece» (54), entrar dins un ascensor que no funciona i descobrir-hi al terra un sospitós bassiot de líquid... O anar a la feina en un «metro socialdemócrata» comparable a una «cámara de letal gas», amb unes portes que «se cierran como guillotinas», i, entre colzades i trepitjades, sentir pels altaveus l'exclamació «Visca Barcelona, visca Barcelona»: «El elogio de la postal», resumeix Heras (55-6). Si el metro pot interpretar-se com un no-lloc clàssic -espai de trànsit, anònim, no històric, no relacional...-, aquí esdevé el detonador d'una revolta contra la marca Barcelona: la ciutat subterrània i pudenta imposa la seva contundent corporalitat davant l'edulcoració de la postal. Més endavant llegirem que un dels tallers que la presó de Wad-Ras ofereix a les recluses es titula «Posa't guapa», un eslògan molt similar al de la campanya que l'Ajuntament de Barcelona va promoure els anys vuitanta per abillar la ciutat preolímpica. Façanes i epidermis esdevenen termes equivalents en aquest embelliment cosmètic.

Sovint aquests espais precaris emfatitzen la sensació de no pertinença. Un dia Patricia es desperta en un pis de planimetria peculiar (perquè els propietaris el van dividir en dos) i, en intentar sortir-ne, queda atrapada en un passadís diminut entre tres portes barrades. No té claus per obrir ni saldo al mòbil per demanar auxili, i ha d'esperar, asseguda a terra en aquest espai de ningú, fins que una veïna la salva. Aquest espai literalment *in between*, desolat i recòndit,

funciona com a rèplica del seu *modus vivendi*: no dorm al carrer però no té casa pròpia; viu sota teulada però no en un espai que es pugui anomenar domèstic. També el poema «Ni» deixa constància d'aquesta no pertinença, de la duresa de subsistir fora de les categories de productivitat social: «Joven sobradamente preparada Ni / ni se ofrece como engranaje o prostituta del Estado / ni se vende como correo de la puta Inquisición» (Heras 2014, 219).¹⁶ I aquesta duresa porta sovint a la desobediència. Recordant la seva vida a Madrid, Heras relata uns episodis sexuals esdevinguts en dues cadenes comercials:

Recuerdo un día con Vero volviendo a casa después de dos días de fiesta, colocadas como perras. Subíamos por Gran Vía flotando bizcas y nos cruzamos oníricas e incautas con la Casa del Libro: menudo revolcón nos pegamos en la sección de Filología, entre libros de Bosque, Alarcos, y alguno que otro de Stephen Hawkin. | Nos echaron de allí sin dar crédito y acabamos follando en los baños del McDonald's esquina con Montera antes de poder siquiera llegar a casa de Isa, que en aquella época vivía justo al lado. (2014, 59)

El sexe impertinent impregna els prestatges asèptics de la llibreria, o els banys impersonals del restaurant de menjar ràpid, amb un desig fora de lloc que afecta la funció estrictament comercial d'aquests espais. La performance sexual té un valor de conquesta i, alhora, de resistència simbòlica a la cultura dels llibres *bestseller* o dels aliments ultraprocesats. També és un exemple d'impertinència la narració jocosa d'una visita al Liceu amb Diana Torres per assistir a la representació de l'òpera *Carmen* en versió de Calixto Bieito (Heras 2014, 251-3): vestides estrafolàriament –segons l'etiqueta operística– i amb una ampolla de vi amagada a la motxilla per fer més suportable el tràngol, Diana i Patricia «profanen» el teatre amb la seva sola presència i, en l'acte mateix de la profanació, se'l fan seu. I, com s'esdevé amb el sexe a deslloc i amb la burla de l'alta cultura, la mort autoinfligida és també una manera d'apropriar-se de certs espais. Al text «Egocidio» Heras vincula les seves pulsions suïcides a la infantesa i a un espai físic de connotacions funestes, l'escola. D'aquella època, recorda amb espant el lloc on va rebre «parte de la mediatizada educa-

16 En l'aclamada novel·la *Lectura fácil* –la història de quatre dones catalogades amb diferents graus de discapacitat intel·lectual que comparteixen un pis tutelat per la Generalitat a la Barceloneta–, Cristina Morales (2018, 267) cita el poema «Ni» d'Heras –i valdria la pena saber si també s'inspira en la poeta en altres passatges del llibre. Allò que uneix Morales amb Heras és l'enunciació discola de la deixalla i de l'abjecte com a manera de confrontar el poder, però els paral·lelismes s'acaben probablement aquí. Mentre Heras es va suïcidar, Morales ha obtingut un premi de 20.000 euros que li servirà per continuar escrivint (i engranant els engranatges del sistema que critica). I mentre els escrits d'Heras es van divulgar en una edició quasi artesanal, Morales publica a Anagrama, una de les editorials més sòlides de la indústria peninsular.

ción básica que luego hube de desaprender», «[u]na insalubre cárcel de sordidez, un espejismo de benevolencia, una fábrica de majaderos androides descerebrados y deshumanizados» (2014, 89). Per fugir-ne, intenta matar-se allargant-se en una carretera o a les vies del tren, dos no-llocs que se subjectivitzen en vincular-se a la pròpia extinció.

La presó és el més rellevant d'aquests espais afectats. En el camp literari basc, Iratxe Retolaza (2018, 246-8) ha estudiat la poesia carcerària escrita per dones amb èmfasi en una sèrie de trets distintius: el fet que no sol publicar-se en plataformes editorials de prestigi; la influència decisiva de l'empresonament de l'escriptora en el pacte de lectura; el caràcter principalment autorreflexiu i autoafirmatiu de la literatura carcerària; i la construcció d'una posició autorial que és tant solitària com grupal. Molts d'aquests trets són presents en les cròniques d'Heras. Per bé que al pròleg a *Poeta muerta* Diana Torres diu que la presó no la va canviar gaire, que «ella ya era así antes de todo eso» (Heras 2014, 13), sembla clar que l'experiència carcerària, descrita a la secció «Prisionera (Crónicas carcelarias)», l'afecta d'una manera definitiva. És una experiència que defineix amb expressions quasi-foucaultianes: anomena Wad-Ras «la casita del estado» (175) -en altres ocasions, «Papá Estado» (194)-, ridiculitza l'infantilisme de les teràpies, afirma que la presó la converteix en una «zombi babeante» (281), etc.

Heras ingressa a Wad-Ras -una mena de programa televisiu Gran Germà en versió macarra, segons una de les recluses- amb totes les seves pertinences reunides en dues bosses de fems, la qual cosa revesteix la noció de deixalla d'unes connotacions simbòliques que també explorarà, com veurem, Mireia Sallarès. Té contactes amb els funcionaris, amb les doctores (que li demanen si necessita metadona), amb una assistenta social que exerceix de «policia bo» i amb la resta de preses (majoritàriament tancades per tràfic de drogues i per robatori), i s'acostuma com pot a les normes i hàbits de la presó: setanta-dues hores d'aïllament després de l'ingrés, el trasllat a la «Fase» -un passadís xapat en dos per una reixa-, el canvi a règim bàsic, l'esperança de passar a règim avançat, les visites de la companya i de les amigues, les cues per comprar tabac o cafè, els canvis de celda, les reaccions físiques del seu cos -un estrenyiment persistent-, les tafaneries, l'estandardització de la feminitat (li demanen si és un noi o una noia)... I, sobretot, la naturalització dels psicofàrmacs:

Wad-Ras actualmente es como un colegio de niñas tontas, totalmente ajeno a los tiempos en que se hacinaban aquí más de 400 presas, muchas de ellas yonkis de heroína que se comían el mono sin ningún tipo de ayuda -no como ahora, con la metadona fluyendo descontrolada y alegre por sus muros a libre disposición de cualquiera que la solicite, amén de tranquilizantes, relajantes, somníferos, antipresivos y demás familiares [...]. (Heras 2014, 169)

Després del temor de l'alienació causada pels medicaments -«no sé a qué extraño experimento nos están sometiendo los malos» (172), «creo que nos hinchan a bromuro» (176)- arriba el pànic de la reeducació. En les avaluacions fetes per la junta de tractament, Heras és informada que si no reconeix el delictes es considera que no hi ha voluntat de reinserció ni penediment, la qual cosa, segons el psicòleg, constitueix un comportament psicopàtic. I és que el binomi foucaultia -vigilar i castigar- transcendeix les fronteres de l'espai exterior i penetra el propi cos:

una de las obligaciones de mi exquisito régimen vital es orinar alegremente y cuando el estado lo requiera, aleatoriamente y a voluntad, frente a una enfermera de agriado carácter que compruebe con notable asco que sea mi orín y no otro el que llena el botecito de marras [...], el cual dado su tamaño y las horas innobles del sutil y «vejatorio» acto en sí es incapaz de contener las riadas matutinas que expele mi cuerpo acostumbrado a mear sin prejuicio o contención alguna, como buena perra sucia que es una, en cualquier esquina. (2014, 190)

També al poema «Ni» llegim: «Joven Ni sobradamente preparada / se mea en vuestras esquinas hartita de no poder digerir» (219). Aquestes al·lusions al caràcter subversiu de la micció m'han fet pensar que, en un article sobre els comportaments incívics en la vida nocturna britànica, Adam Elridge (2010, 42) interpreta l'acte d'orinar en públic com un reflex de la masculinització de l'espai comú, com una territorialització masculina de l'esfera pública: el fet que hi hagi més banys públics per a homes que per a dones vindria a confirmar-ho. Heras estableix un paral·lelisme entre l'orina i la salut mental i entre l'existència de lavabos públics i l'estratificació social de la ciutat: tots els WC públics de Barcelona, assegura (de manera poc exacta, val a dir-ho), són al barri de Sarrià. En la seva experiència, la reglamentació de residus corporals com l'orina és un mecanisme de control social, i l'única manera de rebel·lar-s'hi és marcar territori pixant literalment «com una gossa» en qualsevol cantó.

En el cas de Marina Garcés, la formació d'emotops té a veure sobretot amb la vertebració d'un nosaltres solidari. La seva idea de la ciutat no s'associa tant a l'urbanisme com a les relacions: així, fer ciutat «no depèn d'una manera determinada de posar els carrers, les cases i el volum de població», sinó de l'articulació de «relacions socials i polítiques significatives entre gent que, des del seu anonimats i des de la seva condició diversa, pot compartir els seus conflictes, les seves lluites, les seves formes de vida, etc.» (Picazo 2018). Un exemple d'aquests llocs que permeten fer xarxa és el cinema Princesa, ocupat durant set mesos per l'Assemblea d'Okupes de Barcelona i desallotjat violentament per la policia l'octubre de 1996. En un context d'extrema dificultat per accedir a l'habitatge per part dels joves, la sala

es va convertir a partir d'aquell moment en un emblema de resistència, de manera similar al que es va esdevenir puntualment amb el Palau del Cinema de Barcelona, que, després de romandre tancat més de deu anys, va ser ocupat per a la projecció del documental *Ciutat Morta* i rebatejat per a l'ocasió amb el nom Cinema Patricia Heras. «El mapa de l'okupació», escriu Garcés, «anava lligat a una intensa agenda d'esdeveniments, accions, reunions i trobades. Per a alguns, a més, també era el món on es desenvolupava una intensa vida afectiva, festiva i nocturna» (2018, 26-7).

Al meu entendre, aquesta visió de l'ocupació com a pràctica compromesa i alhora lúdica és generalitzadora, perquè n'obvia aspectes foscos com la vulneració dels drets dels propietaris (que no sempre són bancs o potentats), i perquè no té prou en compte que no totes les ocupacions tenen una intenció reivindicativa. Tanmateix, m'interessa la manera com Garcés la utilitza per reescriure la història recent de Barcelona. Així, la incursió en l'antic edifici municipal d'Hisenda per inaugurar-hi «la primera Oficina 2004 de la ciutat» (23) es una resposta al Fòrum Universal de les Cultures, que s'havia de celebrar aquell any a Barcelona entre polèmiques tant pel cost econòmic de l'esdeveniment com per l'impacte ambiental i per l'especulació immobiliària que va generar. Per Garcés, obrir una porta amb una radial i entrar en un espai públic tancat i abandonat «és una sensació que marca un abans i un després en la relació amb la ciutat i amb les persones que hi viuen» (24), sobretot perquè revela el «codi» que separa l'espai públic de l'espai privat. Les ocupacions són també, doncs, una resposta crítica al model Barcelona, que, assenyalava la filòsofa, havia derivat cap a estratègies de màrqueting i d'estetització de la vida col·lectiva i que havia imposat un pensament únic sota la forma equívoca del consens (32). En aquest sentit, la «geografia barrial de l'okupació» (64) converteix el barri en l'antídoto de la ciutat-marca global. La problematització de les fronteres entre l'espai públic i el privat té com a conseqüència, a més, l'expansió de la noció mateixa d'espai públic: Garcés invoca el moviment Reclaim the Streets, actiu des dels anys noranta, que es proposava també recuperar els carrers com a bé comú -i podríem esmentar també el moviment Occupy, sorgit el 2011 i inspirat en el 15M.

Al costat de la idea de l'ocupació com a gest que s'apropia dels llocs, els subjectivitza i els resignifica, el pensament de Garcés explora altres dimensions afectives de l'espai, com ara la fertilitat del buit -el nom del col·lectiu Espai en Blanc, actiu des de finals de 2002 i del qual Garcés és membre fundadora, és simbòlic en aquest sentit-¹⁷ o la descentralització com a metàfora de la construcció de la

¹⁷ Espai en Blanc es defineix com una aposta pel pensament crític, col·lectiu i experimental. A la web del col·lectiu (<http://espaienblanc.net/>) es poden consultar les acti-

subjectivitat -al capítol «Geografies estretes», la història familiar és descrita en termes espacials, des de la infantesa al costat dret de l'Eixample («una Barcelona sense barri») fins a les vacances a la Selva del Mar i al Port de la Selva, indrets que atrauen i atrapen «fins al punt d'ofegar».

Aquestes percepcions de l'espai es deriven d'una entesa de l'afecte com a agent transformador. Al capítol «Afectats» -que comença invocant una pintada vista al carrer, «l'afecte és revolucionari» (2018, 133)-, Garcés defineix els afectes prenent com a referents Spinoza i Deleuze. «Deleuze ens havia ajudat a entendre que els afectes no són, només, els sentiments d'estimació que tenim cap a les persones o coses que ens envolten, sinó que tenen a veure amb el que som i amb la nostra potència de fer i de viure» (134). Partint d'aquesta concepció, l'afecte és «un trànsit, una transformació de la nostra potència de ser a partir de l'efecte que ens ha produït una determinada idea, imatge o persona» (134). Segons aquesta filosofia spinoziana i deleuziana, una ètica i una política dels afectes és aquella «que presta atenció a les transformacions del que som i podem ser a partir de la capacitat que tenim d'afectar i de *ser afectats* més enllà de les nostres intencions conscients i dels sentiments concrets» (134; èmfasi de l'original). És, en definitiva, una posició que transcendeix la vivència individual: «vam aprendre a entendre l'abast polític i humà de la noció d'afectat o afectats. L'afecte és aquella dimensió de la vivència que desborda els individus i la seva propietat, perquè incorpora la manera com ens transformem a la resta» (136).

Des d'aquesta concepció del nosaltres solidari, l'afecte vinculat a espais concrets es converteix en un instrument interpretatiu que serveix per analitzar alguns esdeveniments clau de la història contemporània. Entre aquests esdeveniments hi ha els atemptats terroristes de l'11 de març de 2004 a Madrid -i em pregunt qui, després d'aquests atemptats, podrà continuar parlant de les estacions ferroviàries com a no-llocs: no es pot compartir totalment el dolor, diu Garcés, però sí que es pot compartir el desig de lluitar contra aquest dolor (2018, 136). O l'atemptat del juliol de 2017 a la Rambla de Barcelona, que llegeix de la mà de les reflexions de Judith Butler sobre la política del dol, i que posa sobre la taula el tarannà jerarquitzador del dolor -hi ha víctimes de primera i víctimes de segona-, la qual cosa el fa manipulable en funció dels interessos polítics (183). O l'activitat de la Plataforma d'Afectats per la Hipoteca, des del supòsit

vitats realitzades, un repositori de textos al voltant d'aquestes activitats i una descripció del propòsit del grup: «Espai en Blanc es una apuesta colectiva de un grupo de personas que se proponen hacer de nuevo apasionante el pensamiento. Es decir, abrir un agujero en la realidad que no se defina por lo que ya sabe sino por lo que no sabe. Este agujero se abre en una brecha entre el activismo y la academia, el discurso y la acción, las ideas y la experimentación. Por eso es una apuesta a la vez filosófica y política».

que els «afectats» no són únicament els propietaris desnonats, sinó també tots aquells que se senten commoguts per la violència immobiliària (137). O l'exercici d'empatia que suposa a nivell global el moviment #metoo. O, de manera molt especial, l'eclosió del moviment 15M als carrers de la ciutat, que Garcés vincula a la pèrdua de la por –un tret comú de les formes de politització sorgides a partir del 2011–,¹⁸ a la recuperació de la dignitat i al camp semàntic de la cura. O, al capítol «Enfadar-se seriosament» (201 i ss), la vinculació de la protesta a l'enuig i els intents de neutralització d'aquest enuig (eslògans punk que es venen estampats en camisetes cares).

La lectura de la realitat en termes afectius també desemboca (al capítol «La ciutat dolguda», 171 i ss.) en una percepció del turisme en termes de malestar, com una activitat extractivista, estandarditzadora i colonitzadora de la ciutat com a espai comú. Per un costat, Garcés expressa la incomoditat que li causa el terme «turismofòbia», que considera un mot despectiu per anomenar la guerra de pobres contra pobres, de veïns que no poden pagar el lloguer contra turistes que no poden pagar un hotel (176). Però per un altre costat estableix una equiparació entre els col·lectius desfavorits (els turistes *low cost*, els immigrants, els gitanos...):

Qui viu bé sempre acusa el pobre de racista. La immigració i el turisme barat sempre arriben als mateixos llocs i es concentren als mateixos barris. Que les famílies treballadores del Besòs visquin amb els gitanos. Que la gent del Xino i del Gòtic, de la Barceloneta i del Poble Sec rebin tota la immigració dels darrers anys i convisquin cosmopolitament amb els turistes *low cost* de cada dia de l'any. I si no s'acostumen a les festes nocturnes, als bars hipsters, a les botigues de souvenirs, als patinets i a les bicicletes i a l'encariment del lloguer és que són uns xenòfobs i uns racistes. (Garcés 2018, 176)

Aquesta equiparació és, al meu parer, discutible. L'encariment del lloguer als barris gentrificats és un fet incontestable. Però la consideració dels immigrants i dels gitanos com a noses per a les famílies treballadores de la conurbació barcelonina els exclou d'aquell «nosaltres» que *Ciutat Princesa* pretén vertebrar. Una altra vertebració problemàtica d'aquest nosaltres, de signe molt diferent, sorgeix del pregó de Garcés a les festes de la Mercè de Barcelona, el setembre de 2017. En fer referència als atemptats que s'havien produït només

18 El 2018 Marina Garcés va dictar una conferència sobre els usos polítics de la por (accessible a <https://www.salabeckett.cat/activitat-resta/usos-politics-por/>) dins el cicle *Terrors de la ciutat. Escenaris de conflicte i por*, organitzat per la Sala Beckett i per la Universitat Oberta de Catalunya.

un mes abans i que van marcar tràgicament una sèrie d'espais –la Rambla, la Diagonal, el passeig de Cambrils–, la filòsofa va parlar del dolor de les víctimes, però també del dolor de les famílies dels terroristes, que anomenava –amb una expressió inclusiva perquè els considerava part d'un entorn geogràfic pròxim– «els joves de Ripoll» (183, 241). La reacció popular va ser el llinxament de Garcés, acusada en els mitjans de comunicació i en les xarxes socials d'equiparar víctimes i terroristes.¹⁹

Per la seva banda, Mireia Sallarès estableix una tensió productiva entre el lloc de memòria institucionalitzat i l'emotop vinculat a la deixalla. Així, durant el desenvolupament del seu projecte sobre l'amor a Sèrbia, assisteix al funeral que se celebra cada any per les víctimes de la massacre de Srebrenica, al Memorial de Potočari, un lloc en record de les més de vuit mil persones assassinades el 1995 durant el genocidi contra la població bòsnio-musulmana. Allà s'interessa per unes fotografies exposades al museu del memorial. Les fotos –algunes de les quals representen fosses comunes– es van podrint a causa de la humitat. Un cop acabada l'exposició, convençuda que les llençaran, Sallarès les cerca per fotografiar-les i, d'aquesta manera, salvar-les. Finalment, les troba mig oblidades dins l'habitació on es guarden els estris de la neteja. Les fotografies, diu, «són una rèplica d'aquesta mateixa situació de deixalla atzarosa i neguitosa del quartet de la neteja» (2019, 50). El lloc dels mals endreços, transformat en lloc de la troballa, esdevé un emotop pobre que contrasta amb l'oficialitat del memorial. Les imatges afecten des de la precarietat que els confereix el deteriorament i es refugien en un espai també precari.

La noció de deixalla és recurrent en la poètica de Sallarès, i, tot i que apareix explicada de diferents maneres al llarg de la seva obra, s'identifica majorment amb l'aprofitament, el reciclatge, la descolonització i la resignificació del que els altres han llençat.²⁰ En l'àmbit general dels projectes que ha desenvolupat els darrers anys, veritat, amor i feina constitueixen una trilogia d'idees deixalla perquè «malgrat que són conceptes fonamentals, el fet que no siguin quantificables els ha restat valor» (2019, 33). Al Memorial de Potočari, l'artista veu en la fotografia d'un nin refugiat «una doble capa de deixalla», perquè la foto s'està podrint i perquè no és capaç d'evidenciar el ge-

19 En resposta a aquest llinxament, i com a referència de la seva posició, Garcés inclou el text del pregó com a epíleg a *Ciutat Princesa*.

20 En alguna ocasió Sallarès ha dit que ha elaborat la idea de concepte-deixalla inspirant-se en els conceptes-zombi de Žižek (conversa amb Joan Morey accessible a <http://mireiasallares.com/>). En una altra entrevista afirma: «A mi la deixalla m'agrada i crec que és un concepte relatiu: el que un llença pot ser un festival per una altra persona. Són conceptes que la humanitat no pot deixar de costat i cercar-ne uns altres, perquè ens defineixen com a humans, com la necessitat d'estimar o ser estimat» (https://www.arabalears.cat/cultura/entrevista-Mireia-Sallares_0_2231776923.html).

nocidi (50-2). El projecte *Kao malo vode na dlanu / Com una mica d'aigua al palmell de la mà* inclou fotos de persones amb la cara tapada per un objecte. Així, Mirjana Miočinović, que va ser esposa de l'escriptor Danilo Kiš, apareix fotografiada amb un text que li cobreix el rostre: es tracta d'«Abocador», un poema de Kiš sobre les coses que tiram a les escombraries (76-7). La directora del Museu d'Història de Bòsnia i Hercegovina, Elma Hašimbegović, entrevistada per conversar sobre l'amor, acaba parlant també de les deixalles, perquè «les escombraries són un tema clau no només pel que fa a l'amor sinó en relació a un museu» (95). Hašimbegović es deixa fotografiar amb una pedra davant la cara -una pedra despresada de la façana del museu- per evidenciar el deteriorament de l'edifici. Les escombraries són un tema clau en la concepció d'un museu des del moment que cal «decidir quins objectes han de ser conservats en una col·lecció, adquirint categoria d'històrics, i quins s'han de desestimar i assumir-ne la desaparició» (95). S'estableix, així, una correlació entre l'amor (concepte que alguns han menystingut per la seva manca de «productivitat») i els espais físics desgastats.

Sallarès (2019, 23-7) no percep l'amor com a sinònim d'adhesió romàntica, sinó com un afecte que pot ser subversiu, que comporta un intercanvi amb l'altre («estimar implica sempre un acte de traducció») i que esdevé un mètode de treball a més d'un tema d'estudi: en construeix, doncs, una macroaccepció que inclou les dimensions eròtica, comunicativa, religiosa, solidària i caritativa. Es basa, per això, en les teories del filòsof Michael Hardt, que concep l'amor com una eina política que transcendeix els límits de la parella i de la identitat; en les apreciacions de la investigadora Joana Masó sobre el valor com a concepte generador de desigualtats; en les converses amb el militant anarco-sindicalista Ratibor Trivinać, per a qui l'única ideologia realment vinculada a l'amor és l'anarquisme; en un text anarquista d'Errico Malatesta que defensa que el dolor que produeix l'amor s'ha de travessar perquè no té solució; en les teories de Mari Luz Esteban, que entén que les emocions són més que simples sentiments; i en altres teòrics que apareixen en les pàgines del llibre, com Barthes, Deleuze, Srećko Horvat, Stevi Jackson, Eva Illouz, Rancièrre o Brigitte Vassallo. Aquests referents contribueixen a l'erosió de la idea, encara molt vigent, que l'amor és una emoció massa personal i individual per analitzar-la.

En aquesta entesa àmplia de l'amor, l'espai té un paper important almenys en dos sentits. El primer és la idea d'ocupació -ja esmentada a propòsit de Marina Garcés. *Com una mica d'aigua al palmell de la mà* aborda la situació dels refugiats (afganesos, paquistanesos, iraquians...) que no volen anar als camps oficials serbis i que ocupen com a alternativa unes naus rere l'estació de trens de Belgrad. Sallarès s'implica en la No Name Kitchen, una iniciativa d'un grup de voluntaris espanyols que es troben per atzar a Belgrad i que intenten ajudar els refugiats que malviuen en aquests assentaments il·legals,

abandonats i ruïnosos desatesos pel govern local (17). La No Name Kitchen s'instal·la cada nit als espais ocupats de l'estació perquè els refugiats hi puguin preparar menjar calent. Aquestes naus acabaran sent enderrocades perquè el terreny està destinat al Belgrade Waterfront, un projecte de renovació urbana finançat «amb quatre bilions d'euros dels Emirats Àrabs» i que va comportar expropiacions controvertides, resistències populars i fins i tot un mort (29). Per Sallarès, les tanques publicitàries del Belgrade Waterfront proven d'ocultar la presència de refugiats al centre de la ciutat, la qual cosa fa visible no només la crisi humanitària sinó també «el model de la ciutat neoliberal que s'està construint a Belgrad» (30).

La privatització de les fàbriques és un altre exemple d'aquest biaix neoliberal perquè comporta l'ocupació per part de grans empreses i corporacions d'espais que abans havien estat col·lectius. Sallarès remarca que les antigues fàbriques socialistes eren habitualment de propietat col·lectiva autogestionada i que, en ser privatitzades, els treballadors ho perden tot, feina i casa. Una de les fàbriques arriba a vendre's amb un inventari de treballadors annexat al contracte de compravenda: les persones al mateix llistat que les màquines i els materials, com si fossin mercaderies. Per a la creadora existeix un vincle consolidat entre amor i propietat privada -la idea de l'amor romàntic i exclusiu neix quan les terres comunes deixen de ser-ho- i el capitalisme explota la força del treball igual que explota la força de l'amor (60).

Aquesta afectació emotòpica pot produir-se també de manera més intangible. Un dels projectes de Sallarès, finalment no realitzat, és plasmar en un mapa una mena de «refugis de crits» on la gent pugui acudir a esplaïar-se:

Cridar sota el pont pel qual passen els trens a Subotica. Una cosa que la Helena em va explicar que acostumava a fer quan estudiava a la ciutat. En aquell moment passaven trens sovint, i el soroll tapava els crits i podies esgargamellar-te sense patir. Llavors, se'm va acudir que una part del projecte podia ser una sèrie d'accions en l'espai públic: consistiria a ubicar llocs de diverses ciutats on es pogués cridar a gust i desfogar-se. Editariem un mapa amb la informació; seria com un servei públic amorós, perquè sense desfogament no hi ha espai per a l'amor. (105)

El segon sentit en què l'espai es relaciona amb l'amor és la noció d'estrangeria. Sallarès ha manifestat (Expósito 2018) que la naturalesa de l'estrangeria implica, entre altres coses, ignorància, vulnerabilitat i suspensió de coneixements i de drets, i que per això no és només una condició existencial, sinó també una eina d'investigació -que ha utilitzat en els seus projectes a Mèxic, Veneçuela i Sèrbia. Constatar que «els serbis ja no volen parlar més de guerres» perquè «estan conven-

çuts que un europeu occidental mai no els entendrà», perquè «se senten víctimes de la culpabilització, farts d'haver estat demonitzats i ser els únics dolents de la història» (Sallarès 2018, 34) fa evident la distància de la veu enunciativa, estrangera també, davant la realitat que contempla. L'apel·lació a l'amor com a element cohesiu té la particularitat que escurça aquesta distància sense negar, però, la diferència.

Tanmateix, no sempre és possible eludir el parany de la condescendència,²¹ i Sallarès s'hi enfronta amb fortuna desigual. Per un costat hi ha els tòpics sobre l'empoderament de la dona europea occidental. «Que bé li escau a la dona la pau i la llibertat!» diu un refugiad admirat de la bona presència física de l'artista, que té, als quaranta-quatre anys, una aparença molt jove. «Alguns no havien tingut contacte amb gaires dones», recorda Sallarès, «el primer afganès a qui vaig convidar a prendre un cafè, em va dir que jo era la primera dona amb qui havia parlat que no fos la seva mare» (Sallarès 2018 30). Poc abans ha parlat d'un «cubà mort de fred, que havia arribat de Rússia i intentava seduir totes les voluntàries» (15). Per un altre costat hi ha el lloc comú de la solidaritat -força qüestionable, si l'anàlitzam a fons- dels països de la mediterrània de l'oest amb els refugiats: «em queia la cara de vergonya i no sabia què dir quan em preguntaven com eren els camps de refugiats a Barcelona i els havia de respondre que no n'hi havia cap» (31). Fins i tot el policia interrogador reconeix en un moment determinat: «a Sèrbia, obrir-se emocionalment es considera una discapacitat» (150). Malgrat tot, Sallarès sembla adonar-se d'aquest parany, i ho veiem en el moment en què reproduïx el sentiment de dues amigues sèrbies sobre els paral·lelismes entre Kosovo i Catalunya: «elles reconeixeran la independència de Kosovo el dia que Espanya i la Unió Europea reconeguin la de Catalunya», «estan tipes de la doble moral a Europa amb l'excusa que cada cas és diferent» (132). Al final de la conversa hi ha un acostament de postures entre els interlocutors. L'agent investigador es queixa dels clics sobre els serbis («diuen que som una gent violenta i els únics responsables de les atrocitats a la guerra dels Balcans») i l'artista proposa una assumptió no victimista del dolor:

Sé que estau farts de defensar-vos i que teniu molt de dolor i molta complexitat acumulada. Però no tindria més valor deixar de victimitzar-vos, acceptar les responsabilitats sense haver d'assenyalar els altres, i a partir d'aquí començar a canviar les coses per construir una societat més justa? (152)

21 Pere Antoni Pons es refereix al perill de la superioritat moral, tot i que considera que queda conjurat: «els perills més grans que corre un projecte artístic realitzat per una artista catalana en un territori ferit per una guerra recent són el paternalisme, els aires de superioritat, la sensació que tot allò no té res a veure amb ella. Sallarès evita en tot moment de caure en aquests mals vicis o defectes» (2020).

4 Cloenda

Lluny de la consideració de l'afecte com una incidència de caràcter exclusivament personal, en aquest article defens la dimensió col·lectiva d'allò afectiu –és a dir, dels fets, persones, espais i circumstàncies que tenen un impacte en la nostra manera de sentir i d'actuar– i, per tant, la seva capacitat transformadora i el seu caràcter relacional. Al mateix temps, en reivindic el caràcter intencional i polític.

L'atenció a la capacitat dels espais per afectar i ser afectats els confereix valor semiòtic en l'esfera pública i possibilita noves mirades sobre les interaccions socials. Per mitjà del relat d'una experiència precària, el cos de Patricia Heras travessa l'espai –des de la presó de Wad-Ras fins al Gran Teatre del Liceu i des del MacDonald's al Raval de Barcelona, rebatejat com Ravalistán– mostrant la cara menys visible d'una ciutat que només pot percebre com a seva si la gira a l'inrevés. Marina Garcés situa les seves cròniques sobre els moviments socials barcelonins en escenaris molt concrets per mostrar el vincle entre l'apropiació del lloc públic i la resistència a les polítiques institucionals. Mireia Sallarès situa la seva investigació sobre l'amor en un escenari fonament marcat pel seu contrari, la guerra, per evidenciar que el sentiment no és un complement de la història, sinó una altra manera de contar la història.

Malgrat les diferències experiencials i institucionals que els vertebreren, els tres discursos conflueixen en una patrimonialització alternativa dels espais, en tant que basen la identificació amb aquests espais en una apropiació emotiva i generen, per tant, noves formes de pertinença i d'adhesió a l'entorn i a la comunitat. Vertebreren, també, atmosferes afectives compartides que, basant-se en l'empatia o en l'estranyesa, converteixen valor als subjectes anònims o estigmatitzats socialment. Espai i emoció s'uneixen, així, en emotops que, partint de percepcions i vivències individuals, les transcendeixen per convertir-se en símbols –símbols d'abast encara reduït, símbols infants– de la transformació d'una ciutat, de la resistència a l'autoritat de l'estat o de la supervivència d'un país amb innombrables cicatrius bèl·liques.

Bibliografia

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Anderson, B. (2009). «Affective Atmospheres». *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81.
- Anderson, B. (2014). *Encountering Affect. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham; Burlington: Ashgate.
- Arfuch, B. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, L. (2013). «La ciudad como autobiografía». *Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 12, 1-14.
- Augé, M. [1992] (2008). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. de M. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- Badia, Q. (2018). «La ciutat als marges de l'experiència». *El Temps*, 10 de juny. <https://www.eltamps.cat/article/4357/marina-garces-ciutat-princesa>.
- Bille, M.; Simonsen, K. (2019). «Atmospheric Practices: On Affecting and Being Affected». *Space and Culture*, 0, 1-15.
- Brown, S.D.; Stenner, P. (2001). «Being Affected: Spinoza and the Psychology of Emotion». *International Journal of Group Tensions*, 30(1), 81-105.
- Davidson, J.; Bondy, L.; Smith, M. (2007). *Emotional Geographies*. Hampshire; Burlington: Ashgate.
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions du Minuit.
- Deleuze, G. [1970] (1988). *Spinoza: Practical Philosophy*. Transl. by R. Hurley. San Francisco: City Lights.
- Delgado, M. (2016). «Sospecha y elegancia. El caso Patricia Heras». *El cor de les aparences*. <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2016/05/sospecha-y-elegancia-el-caso-patricia.html>.
- Eldridge, A. (2010). «Public Panics: Problematic Bodies in Social Space». *Emotion, Space and Society*, 3(1), 40-4.
- Expósito, V. (2018). «Entrevista a Mireia Sallarès». *Onmediation. Platform on Curatorship and Research*, 10 de julio. <https://onmediationplatform.com/docs/entrevista-a-mireia-sallares/>.
- Figlerowicz, M. (2017). *Spaces of Feeling. Affect and Awareness in Modernist Literature*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Flatley, J. (2008). *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Garcés, M. (2018). *Ciutat Princesa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Grosz, E. (1992). «Bodies-Cities». Colomina, B. (ed.), *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 241-52.
- Heras, P. (2014). *Poeta muerta*. Barcelona: Ediciones Capirore.
- Jaquet, C. (2018). *Affects, Actions and Passions in Spinoza. The Union of Body and Mind*. Transl. by T. Reznichenko. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Leys, R. (2011). «The Turn to Affect: A Critique». *Critical Inquiry*, 37(3), 434-72.
- Lourido, I. (2015). «Marginalidad social y antagonismo político en la poesía de Patricia Heras». Cid, A.; Lourido, I., *La poesía actual en el espacio público*. Bélgica: Orbis Tertius, 219-36.
- Lozano, A. (2016). «La filosofía Molotov de Marina Garcés» [entrevista]. <https://agendacomunistavalencia.blogspot.com/2019/03/la-filosofia-molotov-de-marina-garces.html>.

- Massot, J. (2018). «Barcelona ya no genera convivencia» [entrevista a Marina Garcés]. *La Vanguardia*, 9 de abril. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180409/442360832404/marina-garces-ciutat-princesa-libro.html>.
- McCormack, D.P. (2008). «Engineering Affective Atmospheres on the Moving Geographies of the 1897 Andrée Expedition». *Cultural Geographies*, 15, 413-30.
- Molina, Á. (2015). «Marina Garcés: 'La filosofía nace como arte callejero'» [entrevista]. *El País*, 7 de setiembre. https://elpais.com/elpais/2015/09/04/eps/1441388984_629405.html.
- Morales, C. (2018). *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*, vol. 2. Paris: Gallimard.
- Picazo, S. (2018). «Diàleg entre Marina Garcés i Ivan Miró de la 'ciutat princesa' a la 'ciutat cooperativa'». *Crític*, 28 de novembre. <https://tinyurl.com/2p82d5ys>.
- Pons, M. (2016). «Poetes empenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris». *Els Marges*, 110, 10-33.
- Pons, M. (2020). «Emocions proscrietes: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània». 452^oF. *Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada*, 22, 39-59. <http://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/29168>.
- Pons, P.A. (2020). «L'amor segons Mireia Sallarès». *El Temps*, 4 de juliol. <https://tempsarts.cat/lamor-segons-mireia-sallares/>.
- Retolaza, I. (2018). «Poesía carcelaria, repertorio poético y subjetividades en conflicto: el poemario *Alde erantzira nabil* de Ekhiñe Eizagirre». *eLyra. Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, 11, 239-68.
- Sallarès, M. (2015). «*Kao malo vode na dlanu* (Como un poco de agua en la palma de la mano)». Rozas, I.; Pujol, Q. (eds), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Edicions Polígrafa, 267-79.
- Sallarès, M. (2018). «Informe del primer 'Informativni razgovor'. Realitzat a M.S.C. per l'agent S.S.K. l'octubre del 2017». *L'Espill*, 57, 210-48.
- Sallarès, M. (2019). *Com una mica d'aigua al palmell de la mà. Una investigació sobre l'amor*. Trad. de N. Martínez Vernis. Barcelona: Arcàdia.
- Škrabec, S. (2019). «L'estructura molecular de la història». *L'Avenç*, 459, 60-4.
- Spinoza, B. (2001). *Ética. Demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza.
- Thrift, N. (2004). «Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect». *Geografiska Annaler*, 86B(1), 57-78.
- Torres, D.J. [2011] (2014). *Pornoterrorismo*. Edició digital de l'autora.
- Vasallo, B. (2018). *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.

