
El posthumanisme a 'Canto jo i la muntanya balla' d'Irene Solà

Anaïs Ayala Solà

Treball Final de Màster

Director: Francesc Núñez Mosteo

Màster d'Humanitats: Art, Literatura i Cultura contemporànies

Juliol 2021

ABSTRACT

L'avançament tecnocientífic, l'actual crisi ecològica i les desigualtats socioeconòmiques arreu del planeta ens situen en un context en el qual s'està replantejant el llegat de la Il·lustració. Davant d'aquesta conjuntura s'articula el pensament posthumanista. Per aproximar-nos a aquesta filosofia, que s'emplaça tant en l'actualitat com en una realitat futura, la literatura esdevé un camp força útil i intel·ligible per tal de pensar més enllà dels discursos antropocèntrics i humanistes. Per aquest motiu, aquest treball es proposa analitzar la novel·la postantropocèntrica *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà des del posthumanisme proposat per la filòsofa Rosi Braidotti. Mitjançant l'anàlisi mirarem de respondre diverses preguntes. En primer terme, es pot considerar el llibre d'Irene Solà una obra literària posthumanista? En quina mesura la novel·la trenca amb els preceptes propis de la tradició humanista? Com opera el postantropocentrisme, la des-familiarització amb els discursos racionalistes i la no-linealitat del temps posthumà en la trama i els personatges? En aquest treball mirarem de respondre aquestes preguntes i dilucidar de quina forma l'esvaïment dels dualismes i preceptes propis de l'humanisme afecten els conceptes de temps, espai, ésser i coneixement.

PARAULES CLAU

Posthumanisme, Irene Solà, *Canto jo i la muntanya balla*, literalitat, materialització, Rosi Braidotti, literatura posthumanista, animisme, postantropocentrisme.

ABSTRACT

Le développement technoscientifique, la crise écologique actuelle et les inégalités socio-économiques autour de la planète nous placent dans un contexte où l'héritage des Lumières est repensé. Face à cette conjoncture, s'articule la pensée posthumaniste. Pour aborder cette philosophie qui se situe à la fois dans le présent et dans une réalité future, la littérature devient un champ très utile et intelligible pour penser au-delà des discours anthropocentriques et humanistes. Pour cette raison, ce travail vise à analyser le roman post-anthropocentrique *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà à partir du posthumanisme proposé par la philosophe Rosi Braidotti. A travers l'analyse, nous tenterons de répondre à plusieurs questions. Tout d'abord, le livre d'Irene Solà peut-il être considéré comme une œuvre littéraire posthumaniste ? Dans quelle mesure le roman rompt-il avec les préceptes de la tradition humaniste ? Comment fonctionnent le postanthropocentrisme, la dé-familiarité avec les discours rationalistes et la non-linéarité du temps posthumain dans l'intrigue et les personnages ? Dans cet article, nous tenterons de répondre à ces questions et d'élucider comment l'effacement des dualismes et des préceptes de l'humanisme affecte les concepts de temps, d'espace, d'être et de connaissance.

MOTS-CLÉS

Posthumanisme, Irene Solà, *Je chante et la montagne danse*, littéralisme, matérialisation, Rosi Braidotti, littérature posthumaniste, animisme, postanthropocentrisme.

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Objectius	4
1.2. Marc teòric	5
1.3. Estructura	6

2. EL POSTHUMANISME A 'CANTO JO I LA MUNTANYA BALLA'

2.1. 'CANTO JO I LA MUNTANYA BALLA', UNA FICCIÓ RIZOMÀTICA	
1. Introducció a la novel·la d'Irene Solà.....	7
2. Una novel·la rizomàtica	8
3. La lírica com a dissolució de límits.....	10

2.2. MÚLTIPLES ACTANTS I. L'ATMOSFERA AFECTIVA	
1. "Estem tots ficats en això junts però no som un ni el mateix"	13
2. Animisme secular.....	14
3. De la metaforització a la literalitat	15
4. Imputacions ètiques	17

2.3. MÚLTIPLES ACTANTS II. L'HOME, L'OBJECTE I L'HOME-OBJECTE	
1. La personae conceptual i la mort de l'home	20
2. El naixement del cos sense òrgans	21
3. Pensar com fongs	23
4. La relació de l'home i l'objecte	25
5. L'increment de la sospita i la idea persistent	27
6. Els homes fronterers i la unitat mínima de l'home	29
7. El romanticisme de l'ésser	31
8. L'exili de l'ésser	32

2.4. MÚLTIPLES ACTANTS III. ELS MITES	
1. La materialització dels mites	36
2. La literalització dels mites	40
3. La mitomania i la descolonització dels imaginaris	42

2.5. MÚLTIPLES ACTANTS IV. EL TEMPS	
1. L'etern retorn de la diferència	46
2. El passat present i el present complex	49
3. La mort de l'ara	54
4. L'apocalipsi	56

3. CONCLUSIONS	59
----------------------	----

4. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA	61
-----------------------------------	----

1. INTRODUCCIÓ

L'avançament tecnocientífic, l'actual crisi ecològica i les desigualtats socioeconòmiques arreu del planeta ens situen en un context en el qual s'està replantejant el llegat de la Il·lustració. L'observació de la importància de la racionalitat en els mitjans de producció científics, tecnològics i polítics, condueixen a l'actual qüestionament del racionalisme. En quina mesura ha complert amb la promesa emancipatòria que se li atribuïa des de finals del segle XVIII? I, sobretot, de quina forma ha contribuït en el desenvolupament dels despotismes, del colonialisme i del capitalisme avançat? És davant d'aquesta conjuntura i aquesta forma d'entendre la filosofia —que ja no pretén revelar la veritat, sinó trobar la millor manera d'expressar-la—, que s'articula el pensament posthumanista. El posthumanisme sorgeix d'una doble necessitat: entendre la realitat en la seva complexitat, així com procurar un coneixement *adequat* per tal d'actuar de forma *apropiada* en aquesta realitat.

OBJECTIUS

Per aproximar-nos a una filosofia que s'emplaça tant en l'actualitat com en una realitat futura, la literatura esdevé un camp si no essencial¹, sí força útil i intel·ligible per tal de pensar més enllà dels costums antropocèntrics i humanistes. Per aquest motiu, aquest treball es proposa analitzar la novel·la *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà des del posthumanisme de la filòsofa italiana Rosi Braidotti. A través d'aquest treball miraré de respondre diverses preguntes. En primer terme, es pot considerar el llibre d'Irene Solà com a obra literària posthumanista? En quina mesura la novel·la trenca amb els preceptes propis de la tradició humanista? Com opera el postantropocentrisme, la desfamiliarització amb els discursos racionalistes i la no-linealitat del temps posthumà en la trama i els personatges? En aquest treball miraré de respondre aquestes preguntes i dilucidar de quina forma l'esvaïment dels dualismes i preceptes propis de l'humanisme i l'antropocentrisme afecten els conceptes de temps, espai, ésser i coneixement.

¹ (...) los estudios literarios como uno de los campos esenciales para forzar a los lectores a pensar más allá de las costumbres antropocéntrica y humanísticas. La teoría literaria posthumana se construye sobre herramientas metodológicas claves como la desfamiliarización, la no-linearidad, el papel de las figuraciones y la crítica de la verdad dogmática (Braidotti, 2019: 165).

MARC TEÒRIC

Respecte al marc teòric, recorreré a publicacions provinents del posthumanisme, estudis de gènere i postcolonials que aniré desgranant en el mateix desenvolupament del treball. Pel que fa al posthumanisme em guiaré per les propostes plantejades per Rosi Braidotti, Gilles Deleuze i Félix Guattari. En les qüestions de la construcció dels gèneres i la identitat partiré de les postures d'escriptores i filòsofes com Virginia Woolf, Simone de Beauvoir i Begonya Enguix; i, pel que fa als plantejaments descoloniais, em basaré especialment en les aportacions fetes per Edward Said, Tzvetan Todorov i Nelson Maldonado. Quan aquests siguin rellevants per l'anàlisi, també inclouré algunes tesis lligades a l'àmbit literari, com les de Pascale Casanova o Claudio Guillén; així com les reflexions i apropaments d'alguns escriptors que a través de la ficció especulativa han tractat temes com la dissolució de l'ésser i el concepte contemporani de l'Home.

Abans de començar l'anàlisi, trobo necessari diferenciar dues grans tendències de pensament que sorgeixen de la conjuntura actual: el transhumanisme i el posthumanisme. Dos conceptes que si bé podem considerar encara molt recents —el transhumanisme va ser encunyat per primera vegada per Julian Huxley l'any 1957 i el posthumanisme va ser proposat l'any 1977 pel teòric literari Ihab Hassan—, ja han fet vessar rius de tinta i són, sovint, intercanviats.

El transhumanisme gira entorn del que podríem anomenar l'humanisme liberal: la idea que l'individu és racional i autònom. En aquest plantejament l'ésser humà és una entitat metarracionalista que millora gràcies als progressos científics i tecnològics, els quals permeten augmentar les seves capacitats intel·lectuals i biològiques. Aquesta filosofia funciona com una continuació acrítica del programa racionalista de la Il·lustració (Braidotti, 2019: 83). Com una filosofia encarada, també, en l'esdevenir, emplaça el futur de la humanitat en la idea del *superhome*.

El posthumanisme, en canvi, també anomenat posthumanisme filosòfic, cultural o crític —en aquest treball m'hi referiré simplement com a posthumanisme—, s'oposa frontalment al transhumanisme. El posthumanisme advoca per descentrar l'ésser humà del pensament, criticant l'antropocentrisme i el racionalisme de la Il·lustració. El subjecte posthumà és un ésser relacional capaç d'estendre's ontològicament i èticament cap als altres, plantejant preguntes com què som capaços d'esdevenir, així com quin grau de desidentificació som capaços d'assumir. És una filosofia que pretén entendre la realitat en la seva complexitat sense renunciar a les nocions de subjectivitat, les quals contenen dimensions socials, polítiques o ecològiques que no poden ser ignorades (Braidotti, 2019:

67). Des d'aquest plantejament, el subjecte cognoscent no és específicament humà sinó que respon a un assemblatge que desdibuixa els habituals límits de l'ésser i en el qual intervenen agents no-humans. Finalment podríem dir que conté la creença que entendre adequadament les condicions relacionals, les opressions i les subjeccions dels subjectes permet millorar aquestes condicions així com la realitat en general. La frase amb la qual Braidotti resumeix el pensament posthumà és: “estem-(tots)-ficats-en-això-junts-però-no-som-un-ni-el-mateix” (2019, 74).

ESTRUCTURA

El treball estarà estructurat de la següent manera: en el primer apartat del desenvolupament, centraré l'anàlisi en aspectes generals de la novel·la com l'estructura, l'estil i la trama. Al segon apartat examinaré l'atmosfera afectiva i com aquesta noció planteja un qüestionament al subjecte humanista i un replantejament de l'animisme. Al tercer apartat analitzaré el concepte d'ésser humà i quines implicacions es deriven de la difuminació dels límits d'allò que entenem com a home. A múltiples actants III, exploraré els mites presents a la novel·la i com, a través de la convivència d'aquests personatges mítics amb la resta de l'elenc, es genera una ruptura de la linealitat temporal, així com una crítica al llegat racionalista i la veritat dogmàtica. Finalment, al quart apartat, analitzaré el concepte de temps i com aquest afecta en la concepció de l'espai, el subjecte i, en última instància, la possibilitat d'actuar.

2.1. 'CANTO JO I LA MUNTANYA BALLA', UNA FICCIÓ RIZOMÀTICA

INTRODUCCIÓ A LA NOVEL·LA D'IRENE SOLÀ

La segona novel·la de l'escriptora catalana Irene Solà (Malla, Osona, 1990), *Canto jo i la muntanya balla*, es va publicar l'any 2019 a Anagrama. Ràpidament convertida en un èxit de vendes, adaptada recentment al teatre i l'obra simfònica¹, compta amb 20 traduccions a altres llengües, més de 100 setmanes entre els deu llibres més venuts en llengua catalana², i més de 40.000 exemplars venuts en l'edició catalana (Nopca i Serra, 2021). La novel·la ha obtingut el Premi Llibres Anagrama de Novel·la 2019, el Premi Cálamo 2020, el European Union Prize for Literature 2020; i com a cirereta d'aquesta espatarrant popularitat, consta com el llibre més prestat a la Xarxa de Biblioteques Municipals de la província de Barcelona durant el 2020. Una de les claus d'aquest èxit és que d'una forma amena i original, la novel·la sintonitza amb inquietuds i sensibilitats a l'ordre del dia: l'ecofeminisme i l'ecocrítica (Iribarren, 2020: 179). Les ressenyes aparegudes a la premsa també n'han ressaltat el seu postantropocentrisme (Sánchez, 2020; Ayala-Dip, 2019; Viétez, 2019; Rakosnik, 2019), la no-linealitat del temps (Viétez, 2019; Sala, 2019; Guillamon, 2019) el desdibuixament entre realitat i ficció (Guillamon, 2019), el seu ús de la memòria i les llegendes i, per últim, la subtil crítica al llegat racionalista (Rakosnik, 2019).

Per les persones que no hagin llegit *Canto jo i la muntanya balla*, descriuré esquemàticament la història del llibre —per bé que parlar pròpiament d'història constitueix un primer entrebanc. La trama s'articula a través de 18 narradors humans i no-humans que relaten diferents successos que ocorren i han ocorregut en una zona fronterera dels Pirineus situada entre Camprodon i Prats de Molló. Els fets narrats no conformen una trama lineal clàssica sinó una mena de cartografia literària. És a dir, els successos narrats, en certa manera, haguessin pogut ser uns altres —com bé insinuen els

¹ "Les trompetes de la mort" és una peça composta per Marc Timón. Disponible a YouTube.

² Vist a: <https://www.gremieditors.cat/els-llibres-de-la-setmana/>

éssers prehistòrics de la portada¹—, sense perjudicar l'exercici narratiu que realitza Solà amb el seu llibre.

Canto jo i la muntanya balla explora la possibilitat literària de narrar la història d'un indret des de múltiples subjectivitats, en les quals trobem perspectives no-humanes. Presenta indicis dels dictàmens sorgits del *gir animal*; una explícita aposta per la reescriptura feminista de mites i llegendes; difumina la clàssica distinció entre l'Home i els *altres* naturalitzats; i certament, esvaeix els límits entre realitat i ficció. Tot i això, són suficients aquests ingredients per qualificar la novel·la de posthumanista? Quines conseqüències cognitives i ètiques en decauen? Tractaré d'esbrinar-ho a través d'aquesta anàlisi.

UNA NOVEL·LA RIZOMÀTICA

L'aspecte més curiós de *Canto jo i la muntanya balla* és sense dubte la diversitat de veus narradores que van sorgint al llarg de la lectura. Sent cada capítol narrat per un ens diferent, el relat es va construïnt a través de divuit perspectives, cadascuna des de la seva situació, subjectivitat i identitat. Com una novel·la polifònica que, mitjançant l'entrellaçament de cosmovisions representades pels diferents personatges, realitza un retrat social que assimilem com a realista; Solà, d'alguna forma, realitzarà una exploració sociològica ampliada a l'incloure personatges no-humans. Amb la qual cosa, lluny de convertir la novel·la en una fantasia, crearà el retrat d'un ecosistema complex en el qual els actants no-humans no només són tractats com a personatges, sinó que puguen a la categoria de narradors, prenent explícitament el protagonisme. De fet, voler definir si la novel·la és de gènere fantàstic, realista o de ciència-ficció, és aquí una tasca gairebé impossible. Amb la perspectiva del posthumanisme en ment, la ciència-ficció i la fantasia esdevenen, com és el cas, un exercici filosòfic en el qual es posen en pràctica la revisió de les concepcions habituals de societat, vida i coneixement.

Pel que fa a l'argument del llibre, no se'ns desvela, com seria habitual, a mesura que avancem en la narració. Hi trobem, certament, un cúmul d'històries que ens captivaran més o menys; una història que esdevindrà més central, pel fet de tenir un conflicte clar i generar la tensió dramàtica necessària per marcar el clímax i tancar el llibre; però, en última instància, totes aquestes històries són les eines de les quals es val

¹ La portada consisteix en un fragment de la il·lustració *The Age of Mammals* (1966) de Rudolph F. Zallinger, escollit intencionadament per l'autora (Mur, 2020).

l'autora per elaborar el tema, el qual només es pot copsar a través de l'estructuració de la novel·la. Com una obra experimental, en què la forma s'adequa al contingut, *Canto jo i la muntanya balla* retrata un món de relacions complexes construint un relat que resideix precisament en l'entramat de la trama, és a dir, en la interrelació dels capítols, la polifonia de veus narradores i les connexions intra, extra i intertextuals.

No seria una ruptura del model narratiu aristotèlic, el qual estableix que la narració hauria de ser “la imitació de l'acció” (Aristòtil, 1974: 5) i ordenar-se tal com es presenta aquesta; sinó que obeeix més aviat a la ruptura de la visió aristotèlica de l'acció en si. Obeint doncs a la reformulació de l'acció, la trama es reestructura. Les línies cronològiques clares desapareixien, passat i present s'intercalen i s'influencien mútuament, la relació de causa-efecte es desdibuixa fins a fer-se sovint intel·ligible i l'acció, desproveïda de sentit o de significat, l'acció no substantivada sinó entesa com a *continuum*, perd la seva centralitat en definir el tema de l'obra, que es desplaça en les relacions dels diferents elements narratius.

La novel·la es constitueix com un assemblatge rizomàtic¹. Els capítols presenten connexions entre si sense que tots siguin necessàriament imprescindibles. El model de narració aristotèlic, basat en la concepció de l'acció com a producte de la relació causa/efecte, en la seva perfecció formal havia de presentar unes parts concretes –un inici, desenvolupament i final— que no podien eliminar-se sense alterar necessàriament el sentit de l'obra (Aristòtil, 1974: 5). Totes les parts havien de ser necessàries per a conformar el tot, de la mateixa forma que totes aquelles que fossin prescindibles es consideraven sobrees pel fet de no formar part del tot. A *Canto jo i la muntanya balla*, en canvi, podríem prescindir d'alguns capítols, podríem modificar-ne l'ordre, sense alterar necessàriament el sentit de l'obra. Podríem dir que l'acció de la novel·la ja no respon a la idea d'un “objecte sencer i complet” aristotèlic, sinó que se situa constantment en un desenvolupament d'inici i final confosos.

¹ El rizoma és una imatge de pensament desenvolupada per Gilles Deleuze i Félix Guattari, basada en el rizoma botànic, en la qual l'organització dels elements no segueix línies de subordinació jeràrquica —tal com ho fa el model d'arbre de Porfiri—, sinó que qualsevol element pot afectar o incidir en qualsevol altre. El rizoma, per tant, no presenta un centre (“Rizoma”, 2021).

LA LÍRICA COM A DISSOLUCIÓ DELS LÍMITS

En la seva anàlisi publicada a la revista literària *Ínsula* 888, Teresa Iribarren emplaça *Canto jo i la muntanya balla* en el terreny del lirisme. Començant pel títol del llibre —un vers extret del poema *Poema per a mi, l'Hilari* al capítol “Poesia”— i seguint amb la proliferació de figures retòriques, la dimensió simbòlica, polisèmica o la musicalitat del relat (Iribarren, 2020: 174-176), certament podríem veure-hi molts aspectes de la lírica. Poesia prosaica o prosa lírica, més enllà de dictaminar si la novel·la pertany a un, l'altre o tots dos gèneres; la declaració del mateix títol de la novel·la, així com el capítol “Poesia”, ja són en si una mena de declaració que mereixen ser examinats.

En un article publicat per *Inrockuptibles*, l'escriptor Michel Houellebecq analitzava dues obres del lingüista i crític literari Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (1966) i *Le Haut Langage* (1979), mirant de determinar què diferenciava la poesia de la prosa o quina era la naturalesa que caracteritzava la poesia. Contràriament a la majoria de teories existents, escrivia que la poesia no era l'afegitó de certa música a la prosa, la polisèmia o el simbolisme; sinó que més aviat responia a una altra forma, irreductible, de mirar el món. La poesia mira de produir un discurs al·lògic, un “efecte d'il·limitació” en el qual tota possibilitat de negació se suspèn. Una visió probablement compartida per l'autora, si atenem a la definició que fa de la poesia a través de l'Hilari:

La poesia (...) té la capacitat de commoure, i de deixar-te entreveure l'infinit. El més enllà. L'infinit que no és a la Terra ni és al Cel. L'infinit dins de cadascú (Solà, 2019: 72).

Si prenem el vers que dona nom al llibre veiem com el *jo* del poema adopta aquest caire infinit. El *jo* originalment circumscrit al personatge de l'Hilari, quan s'emplaça al títol, evidencia la seva capacitat polimòrfica. El *jo* personal passa a ser impersonal, adscrivint al seu si els *jos* de l'autora i dels altres narradors de la novel·la. És un *jo* que canta, un *jo* que manifesta el seu *pathos*, és un crit, i com a tal, una afirmació sense possibilitat de contradicció. Aquest seria el primer aspecte característic de la poesia, “la significació patètica” per Houellebecq o “el cant del significat” per Cohen (Houellebecq, 2020: 72-75).

“No hi ha res més que àtoms i buit”, la cèlebre frase de Demòcrit, exemplifica pels dos autors l'essència de la prosa: el text de la raó. La poesia, en canvi, es podria concebre gairebé com el “residu d'una mentalitat prelògica, la del primitiu o de l'infant” (Houellebecq, 2020: 76). Malgrat tot, són precisament les categories i les nocions

d'ordre, veritat i realitat absolutes —pròpies a la raó— les que, avui en dia i durant tot el segle passat, les diferents branques de la ciència i la filosofia han anat qüestionant. Des de la mecànica quàntica que proposà, a principis del segle XX, la idea de matèria com a entitat dual ona-partícula; a la teoria de la relativitat general, que reformula els conceptes d'espai i temps unificant-los en l'espaitemps; no només assistim a un canvi ontològic sinó també al trasbalsament de l'epistemologia vigent.

La matèria, més complexa del que semblaria en un inici, no només es comporta com dues entitats que havíem concebut de formes oposades i per tant diferents, sinó que també veu el seu comportament alterat en funció de la seva situació. Els àtoms de Demòcrit guardaven relació amb la idea de matèria com a corpuscle, matèria que, amb els mitjans adequats, podríem arribar a veure, delimitar, posicionar o mesurar. Ara, però, resulta que ens trobem davant d'una matèria molt més enrevessada i contradictòria del que la concepció humana havia imaginat. Davant d'aquesta complexitat inesperada, diverses teories del coneixement com la interpretació de Copenhague, el principi d'incertesa de Heisenberg o el principi de relativitat, postulen que a l'analitzar la matèria es renuncia sempre a una de les seves dimensions. Així, si volem conèixer la posició exacta de la matèria, renunciem *de facto* a comprendre-la en la seva dimensió d'ona; o, si calculem la força de la gravetat seguint la física newtoniana, renunciem a la seva aplicació general i només comprenem la seva manifestació local. El coneixement absolut ens és negat. O comprenem parts amb certa exactitud o bé un tot amb vaguetat.

Amb tot, es fa difícil dilucidar si aquesta nova epistemologia respon a la creença que la matèria presenta una naturalesa massa complexa pels mètodes científics, basats en classificacions i síntesis; o si és massa complexa pels esquemes mentals actuals, que encara han d'evolucionar en el camp d'entendre la diversitat de la diferència —des de la incompatibilitat a la complementarietat—; o bé, si categòricament, mai podrem arribar a la comprensió total pel fet de trobar-nos inevitablement tots i cadascú de nosaltres *situats*¹ en relació amb la mateixa matèria, és a dir, condemnats a tenir un coneixement parcial o, fins i tot, perspectivista. De fet, podríem dir que aquesta és la tesi de la novel·la polifònica, o la tesi del llibre de Solà: conèixer el tot a través d'una multiplicitat de perspectives situades en el tot.

¹ El "coneixement situat" és un concepte que va introduir Donna Haraway. Estipula que la situació (política, social, racial, geogràfica, històrica, sexual, etc.) del subjecte cognoscent incideix en la producció i el valor del coneixement (Enguix, 15).

Tornant al títol del llibre, si ens fixem en la segona part de la frase, podríem dir que “la muntanya” vindria a ser aquest tot del qual parlàvem, la matèria en la qual es troben els personatges i de la qual formen part. La “muntanya” és alhora *mol·lecular*, és a dir, es troba disseminada en totes les entitats que la conformen, i *molar*, formant una única entitat; de la mateixa forma que el “jo” és alhora individual i col·lectiu.

Curiosament, el vers que dona nom al llibre té una construcció molt similar a la popular fórmula que el físic John Wheeler va utilitzar per resumir la teoria de la Relativitat General d'Einstein: “Spacetime tells matter how to move; matter tells spacetime how to curve” (2000: 235). Sintonitzant amb la concepció posthumanista de realitat, aquesta frase al·ludeix a un món complexament interrelacionat, en el qual cap relació —llevat de la platònica i seria rebutible— és unilateral. Totes les parts implicades es veuen afectades. Així doncs, podríem concloure que “canto jo i la muntanya balla” i de retruc també cantaria la muntanya afectant els girs de la meua vida.

El *ball* de la muntanya el trobaríem literalitzat i il·lustrat en l'implacable moviment tectònic narrat al capítol “L'aürt” —que no és altre que l'orogènesi dels Pirineus. Però, de la mateixa forma que els límits entre la *muntanya* i el *jo* són difusos, la línia que separa el cant i el ball es desdibuixa. Una cosa afecta l'altra i viceversa. Així doncs, podríem entendre que és quan s'escolta el *cruixit eixordador* dels cims que s'alcen i les valls que es formen; que *jo* —que som tots nosaltres— ballo. Les meves potetes s'estimben, les meves arrels giravolten aferrades a algun grumoll de terra i moro. “Com vau morir tots els que no vau volar, tots els que no vau córrer, tots els que éreu massa grossos, massa pesats, massa burros, massa febles” (Solà, 2019: 100).

Així, fent de parella de ball al cant a la vida de l'Hilari, hi tenim el cant a la mort de la muntanya. Un cant terrible que dona l'entrada a un nou ball: “Haurà començat el moviment, una altra vegada. El desastre. El següent principi. L'enèsim final. I vosaltres morireu. Perquè res dura gaire estona. I el nom dels vostres fills no el recorda ningú” (Solà, 2019: 109).

2.2. MÚLTIPLES ACTANTS I. L'ATMOSFERA AFECTIVA

"ESTEM TOTS FICATS EN AIXÒ JUNTS PERÒ NO SOM UN NI EL MATEIX"

La proposta més radical del posthumanisme és, amb molta probabilitat, renunciar a l'antropocentrisme. Des de la teoria dels assemblatges dels filòsofs Gilles Deleuze i Félix Guatarri, l'ontologia dels objectes del sociòleg de la ciència Bruno Latour, o el concepte de cyborg de la biòloga i filòsofa Donna Haraway, la idea de subjectivitat humana i la mateixa ontologia del fet humà ha anat trencant amb la concepció unificada i autònoma de l'home, així com del dualisme ontològic que se'n derivava. L'*Anthopos*, des d'aquest pensament, s'havia concebut en oposició i en termes de superioritat respecte a la resta de les espècies. Creure en el caràcter excepcional de l'Home —excepcionalisme— i figurar-se'l com l'única espècie susceptible de consideració moral —especisme— (Martí, Begonya, 2021: 6), implicava de retruc la naturalització i l'objectificació dels *altres*: animals, plantes i medi ambient (Braidotti, 2019: 19).

Davant la necessitat de constituir una nova ontologia que contempli la naturalesa d'assemblatge de l'ésser humà —no només pel que fa als *altres* externs, al cap i a la fi, els cossos no deixen de ser “una multitud intricadament coordinada” d'*altres* (micro)organismes (Kirksey, 2018: 241-242)—; i la no especialitat ontològica de l'ésser humà respecte a aquests *altres*, es comencen a desfer els límits del subjecte entre dins i fora d'un mateix. La seva totalitat convertida, per dir-ho així, en un cos indeterminat i difús, desplaça el focus de l'ésser en l'*esdevenir* (Braidotti, 2019: 66).

El que constitueix, doncs, la subjectivitat posthumana és una capacitat relacional i, per tant, afectiva. El poder d'agència abans reservada als humans, es reconeix en tots els éssers, vius, inerts, reals o ficticis. Bruno Latour, per referir-se als objectes que exerceixen agència, utilitza el terme *actant* (Martí, 2021: 189). També va ser Latour el que va resumir aquesta nova aproximació a la subjectivitat amb la frase: “There are more of us than we thought” (Latour: 1988: 4). Hi ha més de nosaltres del que pensàvem, doncs, però no som tots el mateix puntualitzaria Braidotti. És amb aquestes premisses en ment que podem començar a analitzar el tractament dels diferents actants de la novel·la.

ANIMISME SECULAR

El primer capítol de *Canto jo i la muntanya balla* es titula “Els llamps” i és narrat des de la perspectiva d'un fenomen atmosfèric particular: els núvols. Com veurem amb altres actants, Solà assignarà als núvols una forma de llenguatge distintiva: “juguen amb unes formes retòriques com: onomatopeies, polisíndeton, eufonies, asíndeton, al·literacions, repeticions, sinestèsies, metàfores i tautologies, polisèmia i simbolisme” (Iribarren, 2020: 176. Traducció pròpia); però el que crida més l'atenció és que s'expressen en primera persona del plural. Són, per dir-ho així, un actant amb consciència de subjectivitat col·lectiva.

El capítol comença amb l'arribada dels núvols a la muntanya i la consegüent transformació de l'entorn: “Triàvem el color de les carenes i dels camps, i la brillantor dels rius i dels ulls que miren enlaire. (...) I tots plegats van fer silenci, perquè érem un sostre sever que decidia sobre la tranquil·litat i la felicitat de tenir l'esperit sec” (Solà, 2019: 15). No hi ha dubte que ens trobem, aquí i al llarg de tota la novel·la, davant d'una forma d'animisme o fins i tot d'antropomorfisme. Respecte a la creença d'una naturalesa humana compartida amb entitats no-humanes pròpia del perspectivisme indígena, Braidotti declarava que atribuir-li l'etiqueta d'animista era no comprendre l'assumpte (Braidotti, 2019: 17). Tot i això, no considero que el terme sigui en si desencertat. Des d'una perspectiva posthumanista —és a dir, deixant de banda la idea d'ànima—, l'animisme pot adoptar un caràcter secular i romandre, a la vegada, en el plantejament d'una naturalesa humana compartida amb no-humans. O, si preferim reformular-ho i no insistir en l'expansió de l'Home sobre els *altres*; tenim, els humans, una ontologia que no difereix de la del núvol, el cabirol o les trompetes de la mort.

Vist així, l'animisme no seria només la creença que tots els fenòmens materials tenen poder d'agència, sinó quelcom més pròxim al que va escriure l'acadèmic Graham Harvey: creure "que el món està ple de persones, només algunes de les quals són humanes" (2005: 11. Traducció pròpia). L'exercici literari de Solà respon a la noció “hi ha més de nosaltres del que ens pensàvem” latourniana. Dotar de perspectiva narrativa als núvols és tractar-los *literalment* com a subjectes: són, com els humans, susceptibles d'afectar i ser afectats, i tenen una corporeïtat que els determina i situa, i són, com veurem a continuació, assemblatges en constant esdevenir.

DE LA METAFORITZACIÓ A LA LITERALITAT

Una de les característiques de la novel·la *Canto jo i la muntanya balla* és l'ús que fa de la *literalitat*. Entesa en els dos sentits del terme, Solà no només trasllada un concepte habitualment abstracte al sentit propi o literal, sinó que en fer-ho, jugarà amb les possibilitats literàries que ofereix la metonímia inversa. Aquesta manera d'abordar l'escriptura, que podem trobar també en la ciència-ficció, és la que dotarà l'obra d'un aire experimental i filosòfic.

Per entendre millor el concepte de literalitat al qual em refereixo, podem prendre com a exemple el tomb que dona Solà a una de les “atmosferes afectives” més recurrents en literatura, o fins i tot, en narrativa: la tempesta. Des de la tempesta shakespeariana, fins al sobtat xàfec després de la frase “res pot anar a pitjor”, els fenòmens atmosfèrics —en sentit propi— han estat utilitzats per il·lustrar la disposició anímica d'innombrables personatges. No es tracta d'un recurs merament simbòlic a través del qual es fa una translació visual o externa d'un procés intern, sinó que comprenem l'abast del desànim pel fet que entenem, intuïtivament, que una tempesta *provoca* certs estats de la mateixa manera que ho faria un dia assoleiat o la nit: “quan la claredat del dia minva, que els objectes perden els seus colors i contorns, i es fonen lentament en un gris que s'enfosqueix, l'home se sent sol al món. Això és veritat des dels seus primers dies a la terra, això era veritat fins i tot abans que fos home; això és molt més vell que el llenguatge” (Houellebecq, 2020: 75. Traducció pròpia).

Així doncs, entendre la capacitat afectiva de les atmosferes —atmosfèriques, en aquest cas—, no ens ve de nou. La novetat vindria en l'aspecte literal de l'enfocament de Solà. Si prenem el poema “Spleen” de Charles Baudelaire hi trobarem moltes similituds amb l'inici de *Canto jo i la muntanya balla*:

Quan el cel baix i greu pesa com una coberta
sobre l'esperit gemegant pres de llargs tedis,
I que, de l'horitzó abraçant tot el cercle
Ens vessa un dia negre més trist que les nits;
(Baudelaire, 1917: 137. Traducció pròpia).

Com podem veure el poema comença amb la descripció d'una atmosfera pesant, hostil i melancòlica. L'agència de l'atmosfera és explícita: el cel carregat de núvols *vessa* —és a dir, *produeix* mitjançant el xàfec— una tristesa més fonda que la que pugui causar la nit. Aquest esplín baudelairià *desmaterialitza* el significat de l'esplín d'Hipòcrates. La

melancolia ja no respon a la noció d'un excés de bilis negra segregada per la melsa, sinó més aviat de la reacció anímica enfront d'un intangible de l'ordre del desamor, la soledat, o, en la interpretació més estesa de *Les Fleurs du Mal*, de la vida moderna ("Spleen baudelairien", 2021). En un procés de correspondència intrínsec als signes lingüístics, quan el significat "esplín" passa de l'estat material hipocràtic a la dimensió abstracta romàntica, el significat "esplín" adquireix una nova accepció en sentit figurat.

En la novel·la d'Irene Solà, podríem observar un procés invers al dut a terme pels romàntics. L'atmosfera, ja no entesa com a fenomen insubstancial sinó com un fenomen material amb poder d'agència, s'erigeix en subjecte de ple dret. Posat en termes literaris, això vindria dir que l'atmosfera té dret al reconeixement i la pròpia veu, té dret a no ser llegida com la representació d'un fenomen humà qualsevol. Materialitzant i subjectivant el fenomen atmosfèric, tornariem a trobar-nos amb el concepte d'animisme comentat prèviament. Amb la voluntat de tractar l'*altre* com a ésser dotat d'una naturalesa complexa i relacional, Solà jugarà amb la literalitat de nocions aplicades fins aleshores als humans. Així doncs, el terme esplín en el seu sentit propi de bilis negra retorna, però aquest cop ja no se situa en l'òrgan humà, sinó que es trasllada al núvol: "Vam arribar amb les panxes plenes. Doloroses. Els ventres negres, carregats d'aigua fosca i freda i de llamps i de trons" (Solà, 2019: 15).

La materialitat i la literalitat de l'afecte s'escampa en les diferents implicacions del renovat plantejament. A Baudelaire la relació entre l'atmosfera opressiva i l'estat anímic del personatge era implícita i s'emmarcava en l'ambigüïtat del sentit figurat. Però fins a on hem d'interpretar la metàfora? El cel rúfol és pròpiament això, un cel nuvolós, o forma part d'una metàfora més àmplia que permet al poeta emfatitzar l'estat psíquic del personatge? O és la simbolització d'un ambient hostil com ara la modernitat? En *Canto jo i la muntanya balla*, la relació entre cossos s'explicita. Coincidint amb la noció d'atmosfera afectiva de Dorothy Kwek i Robert Seyfert, segons la qual els diferents elements que la generen —humans i no-humans— interactuen entre ells (Kwek i Seyfert, 2018: 38), Solà explicitarà la interacció plasmant-la literalment: "Els llamps van on volen, com (...) les garses, que tot el que és bonic i el que brilla els hi omple l'ull. La navalla fora de la butxaca d'en Domènec va brillar com un tresor (...). La fulla de metall ens va emmirallar, polida. Com uns braços oberts, com una crida" (Sola, 2019: 7-18). L'afectació no respon a una mena de força externa als cossos implicats, sinó que navalla i llamp mantenen una relació, en aquest cas, una relació d'atracció fatal, que possibilitarà l'afecte.

Finalment, aquesta literalitat/materialitat també la trobem en les implicacions que deriven de l'afecte. Baudelaire acabava el seu poema amb una imatge macabra que remetia a la inclinació suïcida de la melancolia. Pels romàntics l'atmosfera afectiva podia provocar estats emocionals mortífers:

— I uns cotxes fúnebres, sense tambors ni música,
Desfilen lentament dins la meva ànima; l'Esperança,
Vençuda, plora, i l'Angoixa atroç, despòtica,
Al meu crani inclinat planta la seva bandera negra.
(Baudelaire, 1917: 137. Traducció pròpia).

En la novel·la de Solà, en canvi, l'atmosfera opressiva i mortífera, no només afecta la dimensió “abstracta” de la ment humana, sinó que afecta la mateixa materialitat de l'home, matant-lo literalment. “Els llamps es fiquen on volen, i el segon llamp es va ficar dins del cap d'en Domènec. Endintre, endintre, fins al cor. (...) L'home es va desplomar sobre l'herba, i el prat li va posar la galta contra la seva (...) I es va morir (Solà, 2019: 8).

L'atmosfera en *Canto jo i la muntanya balla* coincideix amb la forma en què l'antropologia i altres ciències humanes conceben avui les atmosferes afectives: una interacció entre cossos (en el sentit ampli del terme) que va més enllà de l'afectació tal com se l'havia entès des de la psicologia. “L'afecte s'ha de despsicologitzar i desvincular de l'individualisme per tal d'arribar a correspondre's amb la complexitat del nostre univers relacional humà i no humà” (Braidotti, 2019: 66. Traducció pròpia). L'afecte no és una simple construcció social per entendre millor la realitat, comprendre'l és també comprendre que els seus efectes es manifesten en la mateixa materialitat dels éssers (Martí, 2020: 162-163). Així doncs, quan l'atmosfera afectiva és literalitzada i materialitzada, ja no és l'Angoixa qui travessa el crani inclinat de l'home, sinó el llamp.

IMPUTACIONS ÈTIQUES

Recentment escoltava al telenotícies que un tribunal havia condemnat dos homes a 13 anys i mig de presó per “contribuir a crear un clima de terror” (Redacció, 2021). La notícia, al contrari del que ve a ser habitual quan s'utilitzen aquests termes, no feia referència a un cas de terrorisme sinó a un cas de violació en grup, el mediàticament conegut com a *cas de La Manada de Sabadell*. La sentència, explicava l'advocada Carla Vall en el tall emès, havia estat possible pel fet que les acusacions havien assumit “un canvi de mirada”. Un canvi que es fonamentava en la doctrina establerta l'any 2019 pel Tribunal Suprem en la resolució del *cas de La Manada* —la de Pamplona.

Si repassem la cronologia del cas de la Manada de Pamplona, veurem com al llarg dels anys i dels diferents tribunals, es va anar transformant l'enfocament sobre el poder d'agència dels implicats. En el primer judici, celebrat a l'Audiència Provincial de Pamplona, la condemna als acusats va ser de 9 anys de presó pel delictes d'abús sexual continuat. Al no tenir proves d'una conducta violenta per part dels acusats ni d'un refús per part de la víctima, el delictes més greu d'*agressió sexual* quedava descartat. Recorreguda la sentència al Tribunal Superior de Justícia de Navarra, aquest tribunal ratificava, uns mesos més tard, la no evidència de violència i confirmava la resolució ja feta per l'Audiència Provincial. No va ser fins a l'any següent, al Tribunal Suprem d'Espanya, que la condemna es va elevar a 15 anys de presó per aquest cop sí, considerar el delictes comès com a agressió sexual. L'element que va permetre incrementar la pena va ser, en gran part, la reinterpretació de la capacitat d'afecte dels acusats i la introducció de la noció d'atmosfera afectiva.

Mentre que la intimidació havia estat descartada pels anteriors tribunals pel fet de no detectar violència explícita (més enllà de la violació, hem d'entendre), el Suprem va decretar que sí que s'havia donat, ja que es va produir un "autèntic escenari intimidatori". La sentència declarava que "una situació intimidant" va provocar que la víctima "adoptés una actitud de submissió (...) davant l'angoixa i l'intens aclaparament que la situació li va provocar pel lloc recòndit, estret i sense sortida en el qual va ser introduïda a la força, i les circumstàncies personals de la víctima i dels acusats (...)". La intimidació es va donar perquè, segons la nova mirada, no havia d'estar necessàriament vinculada a unes amenaces verbalitzades o explícites, sinó que podia constituir-se a partir d'altres factors com "l'ambient, el lloc on es produeixen els fets o les circumstàncies personals" (Requena, 2019 Traducció pròpia).

En concebre la intimidació d'aquesta manera, d'alguna forma els jutges havien deixat d'entendre als acusats com a individus aïllats. A més a més d'haver perpetrat el delictes sexual, els acusats havien participat —junt amb altres elements com ara el lloc, els altres membres de *la manada*, a nocions com la diferència d'edat, el percentatge d'alcohol en sang, etc.— en la creació d'una atmosfera particular que afectava de forma diferent als que s'hi trobaven: a ells els proporcionava "major impunitat i l'assegurament del designi criminal", a ella major intimidació (Redacció, 2019. Traducció pròpia). És en concebre la intimidació en la seva dimensió ambiental, que el tribunal va decretar que la víctima no va consentir o accedir amb el seu silenci a tenir relacions sexuals, sinó que s'hi va

sotmetre; coincidint amb la idea que les atmosferes afectives no només produeixen estats anímics, sinó que pel fet de fer-ho, poden incidir en les conductes (Martí, 2020: 170).

Si el cas de la Manada resultava il·lustratiu per veure el canvi de mirada en l'abast de l'agència dels individus i l'atmosfera afectiva, el cas de la Manada de Sabadell acabaria de rematar-ho. Com dèiem, dos homes van ser condemnats a 13 anys de presó per “contribuir a crear un clima de terror”, però el que sorprèn més, en aquest cas, és que no se'ls considera autors de la violació. La jurisprudència del Tribunal Suprem havia permès que l'Audiència de Barcelona condemnés aquests dos homes de còmplices de violació pel fet de col·laborar, amb la seva presència, en crear el clima propici per l'agressió (Muñoz, 2020). No van fer res en el sentit clàssic del terme; però pel fet de trobar-se en el mateix lloc i temps en els quals s'estava perpetrant la violació —d'estar en una nau tancada, en el camp de visió de la víctima i dels violadors, d'adoptar l'actitud d'espectadors i d'estar, presumiblement, familiaritzats amb el concepte de violació, és a dir, tenir-ne la idea i per tant poder reconèixer quan aquesta es produeix—, participaven de l'atmosfera afectiva d'aquell context.

La subjectivitat posthumana, diu Braidotti, comença amb el reconeixement de què el que es defineix com a potència autònoma no és la racionalitat, ni les nostres capacitats cerebrals per si mateixes, sinó més aviat l'autonomia de l'afectació com una força virtual que s'actualitza sempre a través dels nostres llaços relacionals (2019: 65). Som imputables, doncs, en funció de la capacitat de fer i desfer que tenim en cada moment. I cada moment és una realitat diferent en la qual ni estem sempre subjectes a les mateixes relacions ni ho estem sempre de la mateixa forma. Entendre l'autonomia d'afectació és doncs entendre quin lloc ocupem en cada circumstància i quines relacions s'hi estableixen. És en comprendre la situació en les seves múltiples dimensions que podríem jutjar fins a quin punt podríem fer o no i quines implicacions podien desencadenar-se que féssim o no. Podríem entendre que, pels jutges de l'Audiència de Barcelona, *no fer res* en aquella situació —la de la violació, però també la de l'autonomia dels acusats, és a dir, el grau de llibertat del que disposaven en aquell moment—, era *decidir no fer res* en aquella situació. I *no fer res* en aquell context era, de fet, contribuir a la conformació de l'atmosfera d'aquell context, la qual reduïa la capacitat per actuar de la noia i per tant els convertia en agressors més que no pas en víctimes.

2.3. MÚLTIPLES ACTANTS II. L'HOME, L'OBJECTE I L'HOME-OBJECTE

LA PERSONAE CONCEPTUAL I LA MORT DE L'HOME

Al seu llibre *Qu'est-ce que la philosophie?* (1994) Deleuze i Guattari presentaven una nova idea filosòfica: la *Personae Conceptual*. Fent-se eco de les *dramatis personae* de l'àmbit de la ficció, addueïen que, en l'exercici de la seva tasca, els filòsofs escrivien personatges. Aquests no havien de ser explicitats ni havien de tenir necessàriament un nom, amb expressions com "el jo" o "el subjecte" ja se'ls podia intuir. A diferència dels personatges, les personae conceptuales no eren representacions de persones individuals, sinó que representaven un tipus normatiu i expressaven les pressuposicions i l'*ethos* de la filosofia de cada filòsof (Rodowick, 2000: 4). Hem d'entendre també que aquestes entitats conceptuales operaven en diferents plans de realitat i es constituïen des de múltiples punts d'enunciació (Rodowick, 2000:5).

Per aterrar el terme, podríem entendre el cogito cartesià, Zaratrusta o el subjecte freudià com uns personatges escrits, interpretats i criticats per múltiples autors. Malgrat certes voluntats universalitzadores, les personae conceptuales no se succeeixen ordenadament monopolitzant tota l'esfera del pensament, sinó que conviuen amb altres personae conceptuales, entren en conflicte entre si, es fusionen. Hi ha personae conceptuales desaparegudes que ressurgeixen i personae conceptuales del present que redefeixen personae conceptuales del passat. És, de fet, per tota aquesta tirallonga de representacions d'allò que entenem com a home que Foucault en decretava la mort:

Si la promesa de les ciències humanes havia estat descobrir l'home, no l'havia complert. (...) al llarg de la seva història, els homes no han deixat de construir-se a si mateixos, és a dir, de desplaçar contínuament la seva subjectivitat, de constituir-se en una sèrie infinita i múltiple de subjectivitats diferents que no ens posaran mai enfront de la cosa que seria l'home. Aquesta vindria a ser la mort de l'home, la mort de la idea de l'home, la mort d'una essència humana. L'home, seguint els passos de déu, passa a ser un constructe (Foucault, 1994: 75. Traducció pròpia).

Una novel·la que ha explorat precoçment aquest tema és *City* (1952) de Clifford Simak. El llibre consisteix en una sèrie de contes en els quals apareixen, entre d'altres, animals, humans, robots i mutants. Cada un d'aquests contes va precedit d'un pròleg en què se citen els punts de vista de filòlegs i historiadors pertanyents a diferents universitats

canines que debaten al voltant d'una qüestió: ha existit realment l'home, o, tal com argumenten alguns especialistes, respon a una mena de divinitat mítica per explicar els misteriosos orígens canins? (Houellebecq, 2020: 223). Amb més o menys ironia, podríem dir que això és precisament el que va succeir en la realitat: diferents sectors —des de la ciència-ficció a la filosofia— discutint al voltant de l'existència de l'home.

La pregunta de la novel·la de Simak “existeix o és una figuració mítica?” respon, de fet, a la lògica de la mort de l'home foucaultiana. És la pressuposició que allò que existeix *veritablement* ha de tenir una essència immutable, universal i *real*; és a dir, una essència que no es pot trobar en la ficció del mite (del grec *mythos*, «relat»). La veritat és absoluta o relativa. Emplaçada en el bàndol d'allò relatiu —que també és el del relat—, perd la seva capacitat d'erigir la cosa *veritable*. És per aquest motiu que quan es comença a estendre la idea de la dimensió mítica —relatada i relativa— de déu, s'acaba desembocant en “la mort de déu”; i és per això, també, que prendre consciència del constant canvi de l'home ens aboca a la seva mort. Potser com una picada d'ullet a aquesta noció de la mort de l'home, potser de forma totalment casual, a *Canto jo i la muntanya balla* “el detonant de la novel·la són dues morts violentes en una mateixa família”, deia Solà en una entrevista per Vilaweb (Serra, 2019). Al primer capítol, la fulminant mort del pare, el Domènec, a través del llamp celestial; i a l'inici de la segona part, la mort del seu fill, l'Hilari, per un company.

EL NAIXEMENT DEL COS SENSE ÒRGANS

Que quedar-se o no quedar-se no té pas a veure amb el foc de l'infern, ni amb el càstig diví, ni amb cap fe, ni amb cap virtut de res. No. Poder collir ceps i vaquetes i fer pipí i explicar històries i llevar-se cada matí té a veure amb els llamps que cauen sobre aquest arbre o sobre aquest home. Té a veure amb els nens que surten sencers i els nens que no, i els nens que surten sencers però que a dintre no tenen les coses al seu lloc. (...) I la Verge i el nen i el dimoni estaven tots fets de la mateixa beneiteria (Solà, 2019: 21).

La mort de déu, la mort de l'home, ben mirat, és la mort de la mateixa beneiteria que diria la Dolceta de can Conill (la bruixa que narra el segon capítol), és la mort de la metafísica. O, per ser més precisos, és la mort de tota una cosmovisió, el seu trabucament, la seva inversió. Quan Déu queda reduït a una farsa —“Un Déu com el pare de cada un, dolent, dolent, dolent, i torturador com ells, i esporuguit de totes les mentides que, de tant dir-les, s'havien cregut” (Solà, 2019: 21)— i l'home perd la seva transcendència —“Ni interès pels homes atractius. Ni interès pels homes lletjos” (Solà,

2019: 18)—, *collir ceps i vaquetes i fer pipí i explicar històries* i, en fi, estar en el món i relacionar-s'hi, cobren una renovada importància. *Quedar-se o no quedar-se* —viure o no viure, ser o no ser—, ja no respon a la idea de l'ésser que és una cosa o una altra pel fet de tenir una identitat delimitada que el transcendeix i que, des d'aquesta transcendència, el diferencia i defineix; sinó que el realment transcendental és tota aquesta mà de relacions en la qual ens trobem. Estem, per tant, davant de l'ésser relacional i de l'esdevenir.

Des d'aquest punt de vista, l'ésser ja no és unívocament *el nen que surt sencer* o un monstre; sinó que els nens poden no sortir sencers i a dins poden no tenir les coses al seu lloc, sense perdre necessàriament la seva categoria de nen. Curiosament, aquesta és una formulació força semblant al “cos sense òrgans” de Deleuze i Guattari. Aquesta imatge, que en un primer moment pot resultar inquietant, permet als filòsofs francesos explicar el concepte de l'ésser com una entitat en constant procés de formació i deformació (Lechte, 2010: 485). D'alguna forma, podríem fins i tot entendre que pel fet d'invertir el concepte d'ésser, la cosa monstruosa passa a ser allò que *és*. El nen és un nen perquè, precisament, a dins, no té les coses al seu lloc. És pel fet de ser un cos sense òrgans que pot adoptar totes les formes de nen que mencionava la Dolceta. En altres termes, concebre l'ésser buit d'un organisme rector és entendre'l ple de potencialitat. Ja no ens definim per tenir un organisme intern concret o unes facultats cerebrals determinades, sinó per la nostra capacitat d'afectar i ser afectats (Braidotti, 2019: 65), és a dir, poder canviar i provocar canvis. No som la forma delimitada quasi perfecta que havíem cregut, la imatge de déu, la còpia platònica, sinó que som la deformitat que temíem.

Al seu article “La vie: l'expérience et la science”, Michel Foucault escrivia que, al nivell més fonamental de la vida, el joc de codis i descodificacions que es posa en marxa donava lloc a la pertorbació la qual, abans de ser monstruositat, dèficit o malaltia, era una mena d'alteració en el sistema informatiu. “En última instància, la vida —d'aquí el seu caràcter radical— seria el que és capaç d'error. I és potser a aquesta dada o més aviat a aquesta eventualitat fonamental que s'ha de demanar comptes del fet que la qüestió de l'anomalia travessi de part en part la biologia” (Foucault, 1994: 774. Traducció pròpia). Si unim aquesta idea d'error al *cos sense òrgans*, podríem arribar a la conclusió que l'ésser, pel fet de formar-se i deformar-se contínuament, genera errors. Amb tot, ja no seria una noció únicament aplicable a la vida, sinó que ho podríem estendre a tota la matèria. Potser la matèria orgànica, pel fet de constituir-se a base de carboni —un element que es caracteritza per tenir una capacitat d'enllaçar-se (el relacionar-se del món

atòmic) inaudita— podria, comparativament, cometre més errors que la matèria no orgànica. Mirat des d'aquesta perspectiva, l'error vindria a ser la capacitat de generar noves formacions, assemblatges que difereixen dels models més comuns, o, fins i tot, potencials nous models. Portat fins a les últimes conseqüències, inclús podríem arribar a concloure que tot el que ha anat passant des del primer esdeveniment, des del Big Bang, és la història d'una llarga successió d'errors i que són els errors més persistents els que hem anomenat model.

Així doncs, si entenem l'error com la variació de la norma, i si entenem que la norma és que tot es relaciona entre si i que per tant, tot afecta i és afectat; en aquesta visió de realitat com un esdevenir, l'entitat immutable seria un error garrafal. En un estrany gir paradoxal, la llei universal encarnaria la monstruositat, però no pel que imposa, sinó pel seu caràcter inflexible.

PENSAR COM FONGS

El posthumanisme té el seu monstre, doncs. Com insisteix Braidotti a *El conocimiento posthumano*, no és una filosofia relativista a la manera de “tot és relatiu”, no hi ha veritat, ni llei i tot és un caos; sinó que s'alinea més aviat amb el perspectivisme descrit per Viveiros de Castro: “el perspectivismo no es relativismo, es decir, la aseveración de la relatividad de la verdad, sino relacionismo, gracias al cual se puede afirmar que *la verdad de lo relativo es la relación*” (Braidotti, 2019: 70). El posthumanisme, com hem vist, no renega de la veritat absoluta, sinó que capgira el seu contingut. La veritat ineluctable és que tot està interrelacionat. Això no implica que estem tots relacionats amb tot alhora, sinó que qualsevol cosa està relacionada amb altres coses i que res no es troba lliure de subjeccions, ni exempt de ser afectat o afectar.

El que constitueix la subjectivitat posthumana, doncs, és una capacitat relacional, una capacitat per estendre's als altres. Així, la subjectivitat ja no respon a un subjecte centralitzat arborescent, sinó al subjecte rizomàtic (Braidotti, 2019: 61). Aquest concepte, manllevat de Deleuze i Guattari, contempla que així com cosifiquem l'*esdevenir* en *ésser* al substantivar el “llamp” en comptes del que realment seria, el “llampejar” (León, 2012); sintetitzem l'ésser relacional en uns esdeveniments puntuals quan, pròpiament dit, l'essència de l'ésser estaria en el *continuum* de les relacions.

Al capítol “Les trompetes”, narrat per un bolet, Irene Solà experimenta amb el que suposaria autopercebre's com una entitat en continu esdevenir. Ja avanço que és, de llarg,

el capítol més esquizofrènic de la novel·la. Des de la concepció del fong com una entitat clonal, entenem que aquesta característica tan fonamental hauria de veure's reflectida per força en la forma d'expressar-se de la trompeta de la mort. Tindria una mena de consciència de col·lectivitat:

El barret d'una és el barret de totes. La carn d'una és la carn de totes. La memòria d'una és la memòria de totes.

De familiaritat amb la seva comunitat:

Som totes mares, aquí. Som totes germanes. Tietes. Cosines.

Tindria consciència de vida eterna:

L'eternitat, cosa lleugera. Cosa diària, cosa petita. (...) No hi ha pena si no hi ha mort. No hi ha dolor si el dolor és compartit (Solà, 2019: 40-41).

A *Plant-Thinking*, Michael Marder feia una proposta similar, entendre les plantes com a “éssers col·lectius” i “assemblatges no-totalitzadors de multiplicitats”, “espais inherents de convivència política” (Kirksey, 2018: 241. Traducció pròpia). Tot i això, com ja podem veure amb els humans, la pròpia naturalesa no té per què autoexpressar-se de forma lògica a través del llenguatge. De fet, anem adonant-nos que no ho fa.

“Germanes! Amigues! Mares! Jo, que soc totes vosaltres. Bon dia. Bon viatge. Benvingudes. Ben tornades” (Solà, 2019: 40). Aquesta frase que podria dir el subjecte relacional en constant procés de formació i deformació, ben bé que també podria dur-lo al manicomi. Com les granotes d'Humberto Maturana que només veuen el que necessiten veure, petits insectes i no grans animals de moviments lents; quan mirem la realitat no la veiem, la construïm (Lechte, 2010: 434). El punt de vista no va lligat a una realitat ontològica, sinó a una mena de ficció necessària. Comparem, classifiquem i fem les particions que calguin per procurar-nos la intel·ligibilitat que requereix moure's en el món amb un mínim de sentit. Ni percebem els enllaços atòmics, ni veiem la propagació del so, ni tenim consciència de tota la flora i fauna que conformen l'ecosistema que som.

El que posa sobre la taula el posthumanisme és que, sense adonar-nos-en, creem síntesis de forma constant per dotar de sentit la nostra realitat. També proposa que revisem les síntesis que creem per tal de comprendre una mica més o una mica millor aquesta realitat. Tal com havíem de desvincular els afectes de l'*Antropos*, d'alguna forma, hauríem de despersonalitzar l'home per tal d'entendre'l en la seva complexitat. El dictamen microbiopolític de Joe Dumit afirma: “Mai penseu que coneixeu totes les

espècies implicades en una decisió. Corol·lari: no pensis mai que parles per tot tu mateix”. (Kirksey, 2018: 242. Traducció pròpia).

LA RELACIÓ DE L'HOME I L'OBJECTE

És possible concebre l'home sense haver de relacionar-lo forçosament “a ell mateix”? Al llarg de la història del pensament l'hem anat veient des de les perspectives de gènere, raça o classe, podem classificar-lo i dividir-lo per afinitats polítiques o afiliacions futbolístiques si volem; però és possible contemplar que l'home manté, també, *altres* relacions? Relacions que havien quedat en l'alteritat de les relacions? Què passaria si contemplem que l'ésser humà no només es relaciona amb l'ésser humà, sinó que també es relaciona amb el medi ambient, animals, objectes i tecnologia? Potser, l'home està fracturat sí, però també està globalment entrelaçat, escriu Braidotti (2019: 69).

Des de la metafísica de la potència —no en el sentit aristotèlic (no ser encara), sinó en el deleuzià (poder actualitzar-se en tot moment)— “es definirà a un animal o a un home no per la seva forma, ni pels seus òrgans i funcions, ni tampoc com un subjecte; se'l definirà pels afectes dels quals és capaç” (Citació de Deleuze a Ruiz, 2011: 140. Traducció pròpia). Podem concebre doncs, que l'home, constantment entrelaçat com es troba, s'enllaci en un moment donat amb un objecte, posem per cas, una arma, i que aquest assemblatge home-arma adquireixi una capacitat afectiva que ni posseïa l'home sense arma, ni posseïa l'arma sense l'home. Aquest assemblatge, aquest esdeveniment home-arma és, d'alguna forma, un nou ésser. En aquest sentit, podem recordar l'advertència que plantejaven Deleuze i Parnet a *Dialogues*:

Pensar en termes d'esdeveniment no és fàcil. Encara menys si tenim en compte que el mateix pensament es converteix en un esdeveniment. Pocs, a excepció dels estoics i els anglesos, han pensat així. ENTITAT=ESDEVENIMENT, fa pànic, però també dona molta alegria. Convertir-se en una entitat, en un infinitiu, com deia Lovecraft, en la terrible i lluminosa història de Carter: esdeveniranimal, esdevenirmol·lecular, esdevenirimperceptible” (Citació extreta de Martínez, 2018: 76. Traducció pròpia).

La dificultat augmenta si tenim en compte una altra advertència, la de Freud a *El Malestar en la Civilització*: “l'home ha esdevingut una mena de déu amb pròtesis, ben magnífic quan s'equipa amb tots els òrgans auxiliars; però com que no han quedat soldats a ell durant el creixement, de tant en tant encara li creen molts problemes” (Freud, 2008: 60). En la trobada dels esdeveniments de l'home i de l'objecte, quan un i altre

es troben i esdevenen l'home-objecte, junt amb l'alteració de les capacitats afectives, podríem afegir la pertorbació en la capacitat comprensiva. És a dir, més problemes. Som com aquell llangardaix de la pel·lícula de Roland Emmerich, que per mitjà de la radiació nuclear esdevé Godzilla, però segueix comportant-se com el llangardaix que creu ser. Ni s'adona dels desperfectes que ocasiona a la ciutat de Manhattan mentre cerca un niu on pondre els ous, ni entén perquè l'ataquen unes criatures diminutes arran de terra.

Així, l'home que esdevé home-objecte no només veu alterada la seva capacitat afectiva, sinó també la seva capacitat per comprendre l'abast de la seva nova capacitat afectiva. A *Canto jo i la muntanya balla* Irene Solà explorarà aquesta mena de relació fatal —la de l'home i l'objecte— a través del personatge del Jaume. És quan el Jaume surt de cacera, que mata accidentalment l'Hilari. És quan engrapa enfurismat una paella per espantar el Moi, que quasi mata al Moi, i és quan condueix el seu cotxe pels volts del poble, que atropella el cabirol. Totes tres, accions accidentals. Fins i tot la més dubtosa, com podem apreciar pel seu monòleg interior:

I vaig engrapar el mànec de la paella amb les dues mans, i vaig picar amb totes les meves forces contra la paret de la cuina per fer que es cagués. No volia tocar-lo. Juro que no volia tocar-lo. Volia que es cagués. I vaig rebotar la paella contra la seva esquena en comptes d'estampar-la contra la paret. Amb tota la fúria. Amb tota la ràbia. I em va caure a terra. L'home (Solà, 2019: 156).

Com diria Braidotti: “La vida no es exclusivamente humana: abarca tanto fuerzas *bio* como *zoe*, así como georrelaciones y tecnorrelaciones que desafian a nuestras capacidades colectivas y singulares de percepción y entendimiento” (Braidotti, 2019: 66). En l'esdevenir del Jaume, succeeix que de vegades esdevé Jaume-paella i d'altres Jaume-escopeta, estructures que ja no són estrictament el Jaume. Són estructures en les quals, d'alguna forma, hi intervenen altres éssers, altres coses. “(...) aquestes coses. Algunes són persones. I algunes altres no sé què són. Hi ha coses que no s'entenen” (Solà, 2019: 121). Podríem dir que hi ha certs límits a la interpretació que són causats per aquests actants no-humans.

Quan el Jaume mata accidentalment l'Hilari respondria al fet que la intuïció del Jaume traeix la realitat. En l'esdeveniment Jaume-escopeta no només hi estava implicada la capacitat del Jaume d'afectar en l'esdevenir, sinó també la de l'escopeta. A *El encuentro* Jorge Luis Borges literalitzava aquesta capacitat afectiva dels objectes. Un vespre qualsevol de foguera, cants i guitarres, dos homes es reptaven a un duel per una picabaralla de joc de cartes. Empunyaven unes armes i lluitaven. Un acabava matant

l'altre, lamentant-ho de seguida, esclatant en plors i demanant perdó. Al final del conte, la subtrama del relat es revelava: aquelles armes del duel, la daga i l'espasa, havien pertangut a dos enemics llegendaris que mai havien tingut l'ocasió d'enfrontar-se, instaurant entre els dos objectes un assumpte pendent. Des d'aquesta perspectiva del relat, no eren els homes els que havien utilitzat les armes, sinó les armes que s'havien servit dels homes. El que literalitza també la subtrama del conte és que: “Los objetos, igual que los seres vivos, tienen también su biografía, su itinerario” (Martí, 2021: 186). Una història relegada a subhistòria, els afectes de la qual sovint queden ignorats.

L'INCREMENT DE LA SOSPITA I LA IDEA PERSISTENT

—¿Qué ha pasado? —pregunto jo, i assenyalo amb la mà el moviment general.

—Nada, un accidente —em diu. I ni un pèl eriçat. Ni una intuïció petita. Ni una mica d'engruna de por. Cap cosa. *Un accidente*. Com si els *accidentes* passessin lluny. A altres bandes. A gent que un no coneix. Com si no hagués de ser mai avui, el dia d'un accident. *Nada. Nada. Un accidente* (Solà, 2019: 55).

Que a l'Agustí no se li erici ni un pèl quan s'assabenta, sense saber-ho, de la mort de l'Hilari — més enllà del fet que encara no sabés en què havia consistit l'accident—, es deu al fet que els accidents, en el fons, sí que passen cada dia i ben a prop. Hi ha en el text un ús de la paraula accident en diferents graus d'intensitat. L'*accidente* del guàrdia civil relacionat amb el *nada*, que vindria a ser l'esdeveniment desfavorable, però comú i que, per tant, no esgarrifa; i l'*accident* de l'Agustí, que és el mateix esdeveniment, però amb l'afegitó de les conseqüències funestes.

Els encontres entre l'home i l'objecte, que no són altres que assemblatges, formacions i deformacions contínues, generen inevitablement errors (i, de nou, dependria des d'on ens ho miréssim). Els errors d'aquests assemblatges els hem anomenat “accidents”: *Allò que ve a rompre el curs regular de les coses*¹. Són esdevenirs que no coincideixen amb la voluntat humana, esdeveniments a evitar, a provar de relegar a la reduïda temporalitat del fet casual. Són, també, esdeveniments sense causa coneguda, o dit d'una altra forma, de causa ignorada.

Amb la noció “dels nostres esdevenirs que ja no són ben bé només nostres”, ens enfrontem, doncs, a un augment d'aquella desconfiança cap a la raó i la intuïció

¹ Primera accepció d'«accident» al DIEC.

humanes, instaurada pels *mestres de la sospita*. Un augment del desafiament, si pensem com la Braidotti. O un augment del plaer si ens posem optimistes i recordem allò que va dir Aristòtil: (...) aprendre agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo compartan escasamente” (1974, 2).

Com la Neus de *Canto jo i la muntanya balla*, sabíem que no enteníem certs fenòmens, “no totes les coses es poden entendre, estimat” (Solà, 2019: 123). I sabíem que no enteníem certs éssers, perquè no eren humans. Però resulta que ara, ens plantegem que els humans, tampoc som ben bé humans, que *jo* —com els fongs— és potser *nosaltres*, i que aquest *nosaltres* no és sempre el mateix *nosaltres* ni té sempre —a diferència dels fongs— una voluntat unívoca. I és potser per aquest malestar, per aquesta sospita, que la idea de conèixer algú, conèixer-se a un mateix, agrada tant. És la promesa romàntica de l'ésser, del *jo* autèntic, del *jo* com ens l'havíem imaginat. La promesa de trobar alguna cosa que no esdevingui contínuament, que perduri, que sigui *real*.

La perspectiva perdura, doncs, d'una relació «autèntica i profunda»; perdura durant anys, a vegades desenes d'anys, fins que un esdeveniment definitiu i brutal (en general de l'ordre del decés) vingui a informar-vos que és massa tard, que aquesta relació «autèntica i profunda» la qual n'havíem acariciat la imatge no tindrà lloc, ella tampoc, no més que les altres (Houellebecq, 1998: 268. Traducció pròpia).

És probablement aquest romanticisme persistent el causant de l'èxit de la novel·la, un d'ells, com a mínim. El cúmul de perspectives que dibuixaven una trama fragmentada a penes perceptible, converteixen l'experiment de novel·la rizomàtica en una obra intel·ligible, comercial. Dos amants separats per l'accidental mort de l'Hilari, després de vint-i-cinc anys —després de tots els capítols de la novel·la—, finalment, es retroben. I desitgem que s'entenguin, desitgem que es reconciliïn, desitgem que la seva relació perduri. Desitgem sentit, un “argument” intel·ligible.

I quan la Mia diu:

Vull que m'ho expliquis tot. Començant per l'Hilari i l'accident i després tota la resta, i la presó. I el que fas ara. I si no m'ho vols explicar, o si no m'ho saps explicar, vull que te'n vagis. Llavors et vull explicar jo totes les coses. Totes i cadascuna. I quan hàgim acabat, veurem qui som (Solà, 2019: 185).

es compleix el desig del lector. Perquè aquest desig de la Mia, de connectar amb l'altre, d'explicar-s'ho tot per saber qui són, es fa ressò del nostre anhel persistent d'entendre alguna cosa i de trobar, en la dissolució contínua de l'ésser, per fi, un que sigui *autèntic*.

I aleshores, la novel·la acaba. I la perspectiva de trobar allò autèntic i profund perdura. Perquè el desig no s'acaba de complir del tot. "I ara dirà algunes coses (...) Jo l'escollaré. Després diré algunes coses. Les que pugui" (Solà, 2019: 186). Com escrivia Iribarren al seu article, "Al final de la novela se descubre, paradójicamente, que el encadenamiento dramático confluye en la incapacidad de expresar la propia subjetividad, de verbalizara" (Iribarren, 2020: 177). Potser el drama també es trobi en el fet que no sabem ben bé què som o qui som, i vivim malgrat tot amb la contínua exigència d'ésser el que som o qui sigui.

ELS HOMES FRONTERERS I LA UNITAT MÍNIMA DE L'HOME

Així com existeixen els esdeveniments accidentals, també existeixen aquells que podríem considerar pròspers. De fet, podríem fins i tot concebre que la relació dels homes i els objectes ha generat, globalment, esdeveniments que hem valorat positivament, i que, per aquest motiu, hi hem establert una relació estable. Des del primer pal fins a la nau especial, l'home s'ha vist envoltat d'aquests actants, els quals, si bé no els veia com a co-subjectes de la seva subjectivitat, sí que els podia arribar a considerar extensions de si mateix (Martí, 2021: 192).

Una d'aquestes relacions és aquella que recorda a la fórmula freudiana "déu amb pròtesis" que esmentàvem abans. Hi ha persones que al llarg de la seva vida es veuen vinculades de forma més permanent a la tecnologia i als objectes que d'altres; persones que, literalment, duen pròtesis per viure. A *El conocimiento posthumano*, Braidotti esmentava de passada la complexitat d'abordar el tema de la discapacitat. D'una banda, els estudis crítics de la discapacitat s'alineen amb el posthumanisme, ja que també critiquen i refuten la concepció humanista tradicional del que significa ser humà. Tanmateix, també exigeixen un reconeixement i un dret a ser inclosos en el registre de l'humanisme clàssic. Aquesta ambivalència, col·locaria les polítiques de la discapacitat en la frontera del posthumanisme i l'humanisme (Braidotti, 2019: 173).

A *Canto jo i la muntanya balla*, una novel·la emplaçada en una zona fronterera (a hores d'ara ja no queden dubtes que de forma intencionada), hi trobem una sèrie de personatges amb discapacitats. Des del fantasma de l'Eva, una nena que va quedar mutilada per una bomba durant la Guerra Civil, fins al tiet Miquel, cec, ens trobem amb persones que requereixen unes croses o un bastó per caminar. I si bé Braidotti esmentava el caràcter fronterer de les demandes polítiques de la discapacitat, es deixava

d'esmentar la capacitat generativa que suposa trobar-se als marges. Amb això no vull dir que tenir una discapacitat implica més creativitat, sinó que la discapacitat en si genera dubtes i preguntes sobre la mateixa discapacitat i, de retruc, sobre la normativitat.

Posant un cas extrem d'exemple, podem pensar en "el cervell en una cubeta" de Jonathan Dancy. Un cervell humà posat en un líquid de laboratori i connectat a màquines que el mantenen en vida i actiu. Aquest experiment teòric ha permès apropar-se i pensar multitud de qüestions. I com els gossos de Simak, ens preguntem: què és l'home? Podem considerar el cervell en una cubeta un home? Quin és el límit per entendre el que és humà i el que ha deixat de ser humà? Quina és la unitat mínima indispensable per considerar algú humà? La resposta, sovint, és que l'home està encarnat. És cos i ment. Però el cervell és també cos, un cos reduït. Potser massa reduït. Quina és la reducció màxima, doncs? Quan només queda un cervell. Aleshores, aquest cervell, submergit, cablejat i immers com es troba en la seva fantasia virtual, si no és humà, què és, un cibernètic? I de nou, què és un cibernètic? Quin seria el límit per considerar algú un cibernètic? I el problema, ja l'anem veient, és que tenim persones en zones frontereres, persones literalment connectades a màquines per viure, amb respiració assistida i alimentades per tubs.

Què és l'home, què és el cibernètic, on està la frontera, no són meres preguntes teòriques. O, més ben dit, les preguntes teòriques no queden recloses en una realitat teòrica abstracta, a raser d'implicacions pràctiques. Podríem fins i tot dir, i sense exagerar, que són qüestions de vida o mort.

El que constitueix l'humanisme com un pensament emancipador i que provoca, com en la discapacitat, reaccions enfrontades, és que relaciona l'home a la dignitat. És a dir, considera l'home digne pel simple fet de ser home. Les posteriors revisions d'aquest plantejament, com hem vist, han criticat la visió exigua del que era l'home per l'humanisme. Però, i aquí és on tenim el problema, quan l'humanisme diu digne no està tirant floretes, està atorgant un dret, el dret a la vida, dret a la vida digna, dret a la llibertat de decidir sobre la pròpia vida. Quedar exclòs de la categoria home o humana és quedar exclòs de dignitat i drets.

El posthumanisme, pel seu costat, enfocat a desdibuixar fronteres i capgirar nocions establertes per l'humanisme, no es trobaria en una situació molt més favorable a l'hora de respondre aquestes preguntes. Així com reduir l'Home havia deixat persones als marges i havia generat una visió de superioritat envers els no-humans; ampliar i atorgar la humanitat a tots els *altres* implicaria, o bé sostreure la dignitat que hi va associada —

aleshores, quin sentit tindria atorgar cap humanitat?—, o bé instaurar protocols —ja que, bé hem de menjar alguna cosa— i per tant, de nou, les jerarquies i les nocions de la superioritat que hi van associades.

EL ROMANTICISME DE L'ÉSSER

De forma paradoxal el posthumanisme gira recurrentment al voltant de l'humà. Si som assemblatges, i a més, assemblatges a l'estil rizomàtic, és a dir, que ens podem desprendre de peces o annexionar-nos-en i seguim sent *grosso modo*, nosaltres mateixos, però en un punt d'actualització diferent, en un moment del nostre esdevenir diferent; quina és la unitat mínima indispensable per continuar considerant aquell assemblatge jo mateix? O, quina és l'extensió màxima possible de jo mateix? Respondre a aquestes preguntes emplaça l'esdevenir en una idea radicalment diferent de l'ésser, o bé en una i la mateixa cosa.

La metafísica de l'ésser, al cap i a la fi, ja contemplava que l'home (per posar un exemple) podia canviar. És a dir, un mateix subjecte podia adoptar formes diferents, pensaments i costums diferents, sense deixar de ser aquell subjecte. Per què? La idea de l'ésser és que conté, en el seu si, una unitat mínima indispensable que el fa ser ell mateix. Aquesta unitat, força problemàtica, no ens posem d'acord sobre quina ha de ser. Un codi genètic, una ànima, un itinerari? Però, forçosament, pensem, existeix alguna cosa que ens permet reconèixer, reconèixer els altres, reconèixer les coses, reconèixer-nos. Alguna cosa tenim que ens fa ser únics i sempre els mateixos:

Té la mateixa veu. I jo que el miro i ell que aixeca els ulls i els nostres ulls que es troben. La mateixa veu. Se m'omplen els ulls de sang calenta perquè té la mateixa veu (Solà, 2019: 182-183).

Quan la Mia i el Jaume es retroben, ens n'alegrem precisament per això, perquè reconforta pensar que existeix alguna cosa que ens fa ser especialment nosaltres mateixos; que algú pugui arribar a apreciar-nos, precisament, per aquella cosa tan únicament nostra.

Encara que no siguem ni orgullosos ni narcisistes, és tan extraordinari ser un mateix, justament un mateix, és tan únic que sembla natural ser únic per algú altre. M'estimava, això és tot. I per sempre, ja que seria sempre jo mateixa (Beauvoir, 2001: 194. Traducció pròpia).

La idea persistent d'ésser es posa en marxa, el seu romanticisme. Mantenim una mena d'idi·li amb aquesta idea, i, com la protagonista de *La femme rompue* de Simone de Beauvoir que havia construït la seva identitat a través del seu marit, ens reconforta veure'ns a través seu:

Em veia tan tranquil·lament en els seus ulls. Em veia, de fet, només a través dels seus ulls: una imatge massa afalagadora potser però on a grans trets em reconeixia (Beauvoir, 2001: 180. Traducció pròpia).

Però el somni s'esmoreeix. Les històries d'amor no duren per sempre, ens adverteixen. I ens adonem que potser i malauradament, només existim a través de les mirades dels altres. Mirades que poden canviar i quan ho fan, aleshores *jo* pot ser qualsevol cosa, pot ser *jo* o la tieta Carme, o ves a saber:

La meva mare, com l'Oriol, sempre era una cosa diferent. No tenies idea de si et cantaria o et renyaria. I després, quan es va fer gran, amb la malaltia, no sabies si seria una nena o una vella, una mare o una filla, si et coneixeria o es pensaria que eres la seva tieta Carme o ves a saber (Solà, 2019: 171).

La Sió, amb la seva demència senil, funciona com un d'aquests personatges fronterers que esmentàvem abans. Genera preguntes sense pretendre-ho. Com pot ser que no reconeguï la seva pròpia filla? Com pot ser que no sàpiga ni qui *és*? Quin mecanisme es posa en marxa perquè un deixi de poder reconèixer els éssers? O a la inversa, quin mecanisme es posa en marxa quan reconeixem els éssers? I si ens hi fixem, la Sió, en el fons, es comporta tal com ho feien les trompetes de la mort, que a voltes eren mares o filles, tietes o cosines. Les seves sintetitzacions responien a una altra lògica.

L'EXILI DE L'ÉSSER

El posthumanisme, així com totes les altres filosofies que contempen l'home com un constructe, en el fons, l'han esfondrat amb el simple gest de dir-li constructe. Amb aquesta demolició, l'ésser deixa de ser un amor de veritat i es converteix en un matrimoni de conveniència, un arranament que si cal ja tornarem a arranjar. El problema és que aquell idil·li que manteníem donava sentit a les nostres vides. Com la dona trencada de Beauvoir, ens passa que sense ell la vida ens sembla més buida. Els objectes, els instants i nosaltres, tot és buit (Beauvoir, 2001: 210):

Ja no sé res. No només qui soc sinó com s'hauria de ser. El blanc i el negre es confonen, el món és un magma i ja no tinc contorns. Com puc viure sense creure en res ni en mi mateixa? (Beauvoir, 2001: 251. Traducció pròpia).

Michel Houellebecq també va explorar aquesta dissolució de l'ésser i les conseqüències que se'n podien derivar. Agathe Novak-Lechevalier escrivia a la seva crítica de la novel·la *Soumission* que a través del seu protagonista, Houellebecq emetia una pregunta: “No soc. Per què pensar?” (Houellebecq, 2020: 323). L'escriptor, d'acord amb aquesta visió, deia que efectivament, si no creiem en el cogito cartesià, d'alguna forma succeeix que *no soc, per tant no penso*. A la pèrdua de l'ésser i la pèrdua del sentit, se'n segueix una mena de dispersió del voler. La persona es deixa conduir per les circumstàncies (Houellebecq, 2020: 326).

Aquesta dispersió, a *Canto jo i la muntanya balla*, la trobem en el Jaume. El personatge que justament havia esdevingut tots aquells assemblatges amb els objectes. Com els protagonistes houellebecquians, el Jaume ho va perdent tot. Mata al seu millor amic, ingressa a la presó, mor el seu pare, es veu incapaç d'enfrontar-se a la seva nòvia pel fet que ha matat al seu germà, i, quan surt de la presó, marxa del poble. Ell mateix, rememorant el seu itinerari, conclou: “a mi ja no m'importa res” (Solà, 2019: 165). I trobem que, tal com deia Houellebecq, el Jaume es deixa conduir, literalment, per les circumstàncies¹:

Condueixo cap a fora del poble en comptes de cap a casa, perquè la nit és fresca i les voltes dels revolts són la promesa d'un benestar. Siusplau, un benestar. Premo fort el gas, i agafo els revolts com qui balla, com qui s'escapa” (Sola, 2019: 166).

És aleshores quan arribem al final i l'autora ens consola. A diferència de Houellebecq, que progressivament aïllarà als seus personatges fins a abocar-los a una *walking-ghost phase*²; Solà obrirà una esclatxa. Potser no existim del tot, però si ens ha de definir alguna cosa, si som alguna cosa, som les nostres relacions. I així, el deambular erràtic del Jaume, mogut com està per entitats que no són ben bé ell mateix i per una voluntat que no és ni del tot clara, ni del tot conscient i ni molt menys raonada, es retrobarà amb la Mia, posant fi a l'exili que s'havia autoimposat.

¹ Etimològicament, circumstància és «el que es troba al voltant».

² «Fase del fantasma que camina». Expressió que va fer servir un crític literari per descriure els finals de les novel·les de Houellebecq.

Com una redempció a aquest *exili metafísic*, Solà farà retornar el Jaume. De fet, a través de l'afany involuntari o natural del Jaume per tornar, assimilat al retorn de l'os després de la hibernació —en diverses ocasions es compararà aquest personatge amb l'os—; Irene Solà posarà en pràctica la *potència* del *deambular* per trobar el camí de retorn. Així, aquest exili propi de la modernitat, “sense promesa de redempció” i que “condueix en el millor dels casos a la paraula poètica però no al sol i les altres estrelles” (Guillén, 2007: 85-86. Traducció pròpia); en la novel·la troba una possible redempció precisament en el consol de la paraula —allò d'explicar-s'ho tot, o tot el que es pugui— i el del sol:

I llavors es farà de dia. Primer de color gris, després de color blau i després de color groc (Solà, 2019: 186).

Aquestes paraules, que són les últimes de la novel·la, són un eco a la cita que obra el llibre. L'estil “serè” que s'ha atribuït a la novel·la, que desdramatitza els fets tràgics, desenvolupa aquí tot el seu potencial. No és un final trist, ni és ben bé feliç, potser la paraula que busco és consol. El to és el mateix que el que podem trobar en aquestes frases d'Albert Camus a *L'Envert et l'Endroit* (1937):

Per corregir una indiferència natural, vaig ser col·locat a mitja distància de la misèria i del sol. La misèria m'impedí creure que tot està bé sota el sol i a la història; el sol m'ensenyà que la història no ho és tot (Camus citat a Guillén, 2007: 92. Traducció pròpia).

La novel·la, com Camus, se situa en aquest entremig. Una mena d'entremig lúcid en el qual la mateixa lucidesa impedeix el gaudi naïf. Tal com deia la Mia al Jaume: “Sento que no tornessis i sento haver volgut sempre que tornessis” (Solà, 2019: 184). El llibre funciona com un eco a la idea de complexitat que esbossava al principi d'aquest treball. Aquella concepció de la realitat en la qual els oposats no són excloents sinó complementaris.

2.4. MÚLTIPLES ACTANTS III. ELS MITES

A *Le deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir obria tot un camp d'estudi al voltant de la noció d'igualtat i diferència. Allunyant-se de nocions essencialistes o biologistes, posava en relleu l'agència dels mites a l'hora de construir l'alteritat. És més, a través del mateix relat, el mite legitimava els privilegis socials justificant-los en una jerarquització basada, precisament, en les diferències que havia construït. El que posava de manifest el llibre de Beauvoir és, doncs, la capacitat afectiva de la ficció en la realitat.

Tres dècades més tard, a *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985), Donna Haraway acabaria fent el mateix amb la ciència, qüestionant la seva pretesa objectivitat: la ciència era, en el fons, “un tejido de relaciones sociales” (Citació de Haraway a Lechte, 2010: 429) i, com a tal, es trobava immersa en una situació que condicionava els seus postulats.

Així, començant amb la idea del relat que, per voler explicar la realitat l'acaba legitimant, incidint-hi i construint-la, s'arriba a la conclusió que la forma de contrarestar el poder d'agència del relat passa, necessàriament, per una contraescriptura. De l'unilateral “capacitat d'afectar” del relat —*Los desmentidos de la experiencia no pueden nada contra el mito* (Beauvoir, 1962: 308)—; s'acaba desembocant en la “capacitat de ser afectat” del relat: “Según Haraway (...) es importante que los que se preocupan por el mundo inventen sus propias historias mientras examinan críticamente aquellas otras que se han convertido en parte de la sabiduría aceptada” (Lechte, 2010: 429).

A aquesta noció *afectiva* i *afectada* de la ficció contemporània, podríem afegir-li també la pèrdua de la confiança en l'objectivitat. Mentre l'objectivitat, en termes de Haraway, era una història que la Il·lustració s'explicava a si mateixa (Lechte, 2010: 429) —traint, el que podríem dir-li, el *pacte no ficcional*¹ que havia instaurat—; com a resposta, la literatura postmoderna i posthumanista no només generaran històries conscients de ser històries (és a dir, no objectives), sinó que es presentaran “honestament” com a tal. Des de la subjectivitat implícita de la “literatura del jo”, als

¹ Si el *pacte ficcional* és aquell que porta el lector a acceptar que els fets narrats són ficticials i responen a la lògica del món imaginari; el *pacte no ficcional* vindria a ser aquell que portés el lector a acceptar que els fets narrats són objectius i responen a la lògica del món real.

elements que posen al descobert la naturalesa fictícia de l'obra de les meta-ficcions; omnipresent, el pacte ficcional s'anirà reiterant a través de multitud de recursos literaris.

Volgudament o no, *Canto jo i la muntanya balla* s'alinearà en aquestes files, en les literatures que han pres el partit de la veritat relatada i el pacte ficcional. D'altra banda, fent-se eco de les contraescriptures feministes i postcoloniales, Solà reinterpretarà i reescriurà mites capgirant els seus significats, confrontant les lògiques del patriarcat a les del feminisme i participant, com un actant més, en la contínua (re)invenció de la tradició.

LA MATERIALITZACIÓ DELS MITES

En el procés de contraescriptura, tal com ja havíem vist amb l'atmosfera afectiva, Solà materialitzarà l'actant no humà, en aquest cas, el mite. Així, successivament, veurem com els diferents mites aniran reincorporant el seu cos original, o, si més no, el que podria haver estat si hi posem una mica d'imaginació i perspectiva feminista-posthumanista.

Les bruixes es materialitzaran en els fantasmes de les dones que van ser condemnades per bruixeria a l'Edat Mitjana. Cobriran un nom *de veritat* —que Solà traurà de la tesi doctoral: *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV-XVI)* de Pau Castell Granados—, així com unes identitats, personalitats, rols socials i itineraris propis. Les gojes o dones d'aigua es materialitzaran en dones víctimes de violència masclista, donant un renovat sentit a la seva capacitat d'esvair-se quan se'ls diu “dona d'aigua”:

I l'home que ja no té nom, perquè l'hi vaig esborrar quan em va aixecar la mà i va dir, dona d'aigua haves de ser!, i després va abaixar-la, forta, contra el meu cap i les meves galtes i el meu pit (Solà, 2019: 112).

L'escriptora també jugarà amb els dobles sentits, metaforitzant alguns poders i literalitzant-ne d'altres. Així, mentre en època baixmedieval les dones d'aigua eren assimilades com a segrestadores, assassines i devoradores d'infants (Castell, 2012: 124); en la novel·la, el segrest es converteix en voluntat de ser mare i el canibalisme adopta els trets característics de la tendresa:

Però la Blanca no volia salvar cap home, després de tants anys de voler salvar homes. Ni volia endur-se'l a casa. Volia només la llavor, per tenir una nena, bruna com una castanya. Plena de riure i d'idees. Bonica de veritat, perquè és de carn. De tall tallet. No tota blanca i tota platejada com un lliri. No. De carn de veritat, és. Que la pots mossegar! Grrrarr (Solà, 2019: 111).

D'altra banda, és molt probable que per Solà, el mite de l'encantat es materialitzi en l'home maltractador. Tradicionalment, tal com el descriu Jesús Callejo a *Hadas*, els encantats masculins són condemnats a vagar durant tota l'eternitat, com a càstig d'un pecat o d'una mala acció comesa (1995: 200-201). Així, quan la dona d'aigua de Solà diu "l'home que ja no té nom, perquè l'hi vaig esborrar quan em va aixecar la mà", entenem que l'etern vagar en una mena de realitat paral·lela respon, en el fons, a una pràctica força habitual en les dones que han patit abusos per part de les seves parelles: esborrar l'home de la pròpia vida, arribant fins a esborrar-li el nom. Una pràctica que la feminista Iratzu Varela també recollia en el seu article a propòsit del cas de Rocío Jurado: "No te atreves a decir su nombre, Rocío. El mío era «el innombrable» hasta que me gasté una pasta en terapia" (Varela, 2021).

Estirant potser massa l'analogia (però la força poètica val el risc), el mite de l'encantada —pròxim a la fada, segons Callejo— podria estar encarnat en el personatge de l'Eva, el fantasma de la nena republicana que mor a l'exili. Si faig aquesta relació és perquè, d'una banda, com la dona d'aigua, és un ésser que viu en coves i a prop de l'aigua; però sobretot perquè en el seu llibre Jesús Callejo definirà els encantats d'una forma que podria recordar força als exiliats:

Los «encantats», tanto masculinos como femeninos, forman uno de los principales grupos de seres mágicos que encontramos en Cataluña. La tradición cree que se trata de mortales (hombres o mujeres) víctimas de algún tipo de maleficio (...) por el que se convierten en seres condenados a una vida eterna y desterrados a un lugar fuera del tiempo y del espacio ordinario (1995: 200).

Aquest desterrament "fora del temps i de l'espai" dels encantats és gairebé fil per randa la descripció que l'escriptor Claudio Guillén realitzava de l'exili:

"El destierro conduce a ese «destiempo» (...) a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente" (Guillén, 2007: 83).

Amb tot, si hagués de triar una materialització, aquesta seria la de l'os. És, des del punt de vista posthumanista, probablement la més interessant de la novel·la. A la seva conferència "La condició posthumana", Rosi Braidotti explicava com els humans havíem reduït els animals a tres categories: els animals que mengem, els animals amb els quals mirem la televisió, i els animals que ens fan por. Com a *altre* mitificat, el plantígrad respondria indubtablement a l'última categoria.

Per ubicar aquesta figura mítica—actualment força oblidada—, en termes generals, podríem dir que pertany a la memòria ancestral de la humanitat. L'os, allà on compartia hàbitat amb l'home, ocupava un lloc important. Probablement divinitzat en temps prehistòrics, a Bulgària, Romania, els Balcans, Iugoslàvia, algunes tribus d'Amèrica del Nord o als Pirineus va ser considerat durant molt de temps com l'avantpassat de l'home. Se'n troben traces innumerables en la mitologia, l'heràldica, el folklore i l'onomàstica. Des de l'etimologia, s'han desenvolupat diverses teories segons les quals l'origen de la paraula “os” en les llengües eslaves, bàltiques i germàniques constituiria un dels primers eufemismes de la humanitat. Les perífrasis o qualificatius del tipus “el que és marró”, “el menjador de mel” o “l'animal salvatge” haurien permès als pobles del paleolític evitar el tabú entorn de la paraula original “*arktos*” (“Ursidae”, 2021). Així, tal com passava amb altres mites que hem vist, es temia dir el veritable nom de l'ésser, no fos cas que dir-li pel vocatiu, provoqués la seva aparició.

Curiosament, el “poder del nom” està molt relacionat amb el que comentem en aquest apartat. Lligat a l'antiga creença d'una força vinculada al so, el poder del nom implicava que allò que s'invocava en veu alta, acabava per complir-se. És la base dels llibres d'encanteris i malediccions (Callejo, 1995: 40); i és —actualitzant la terminologia— el poder d'agència del món simbòlic. Finalment, per acabar de perfilar la dimensió mítica de l'os, alguns estudis apunten que, durant l'Edat Mitjana, l'Església i certes monarquies van iniciar la demonització i ridiculització de l'os per tal de combatre el paganisme. Aquest procés hauria portat a la seva massiva desaparició física i simbòlica, desterrant-lo i desbancant-lo del seu estatus de monarca dels animals a favor del lleó, més tradicional al cristianisme (“Ours dans la culture”, 2021).

Si he fet tot aquest prefaci, és perquè la materialització de l'os de Solà va íntimament lligada a aquesta dimensió mítica. Al contrari que en els processos anteriorment mencionats, la materialització del plantígrad no desemboca en una mena de Goiat¹, és a dir, en un os de veritat, sinó en la representació humana mateixa. El que realitza el capítol “L'os” és una mena d'exercici meta-perspectivista en el qual la perspectiva de l'os és suplantada per la perspectiva humana de l'os. Ja no es tracta d'imaginar la perspectiva de l'*altre*, sinó d'analitzar quin lloc ha ocupat l'*altre* en la nostra vida, quina relació hi mantenim i com l'hem representat.

¹ Goiat (Eslovènia, 2004) és l'os bru procedent de la Reserva de Caça de Jelen, a Eslovènia, que fou introduït al Pirineu català per la Generalitat de Catalunya el 2016.

De fet, la materialització de l'os de la novel·la és, precisament, la d'un home disfressat d'os. El que en una primera lectura podia semblar una materialització del mite força estereotipada, encaixant perfectament en aquella tercera categoria esmentada per Braidotti; acaba cobrant sentit al següent capítol. És a "Cristina" on, explícitament situats a la festa de l'os de Prats de Molló, ens adonem que l'os que havíem llegit just abans, lluny de ser un plantígrad era, en realitat, el Jean-Claude. Així doncs, de la mateixa forma que, en materialitzar bruixes i dones d'aigua, Solà anava traient disfresses a dones *de carn i ossos*; en el cas de l'os, farà el procés invers. És disfressant l'home d'os que entenem que, rere el mite de l'os, en realitat, no hi havia altra cosa que l'home. Així, quan l'os parla:

Tremoleu, homes que ens vàreu matar, que ens vàreu espellar i ens vàreu fer fora. Homes i dones que després, cofois, tranquils, vàreu riure. (...) Homes fastigosos que maten el que no es mengen. Homes que tot ho volen, que tot ho prenen (Solà, 2019: 143).

Ens adonem que la pretensió de l'autora no és que parli l'os, sinó evidenciar com, tradicionalment, l'home ha utilitzat les bèsties amb el pretext d'afirmar una moral i una ideologia concreta. És el que Jacques Derrida, parlant de faules, anomenava una subjugació moralitzadora, una domesticació per, al cap i a la fi, generar "sempre un discurs *de* l'home; sobre l'home; inclús sobre l'animalitat de l'home, però per l'home, i en l'home" (Derrida, 1999: 287). O el que Tzvetan Todorov, a la seva teoria de l'exotisme, anomenava "el bon salvatge". El que en primera instància es mostrava com una valoració de l'*altre* no era més que una crítica a un mateix. El relat, aleshores, deixava de respondre a una descripció fidel de la realitat i es convertia en la formulació d'un ideal (Todorov, 1991: 305).

D'alguna forma aquesta materialització suscita una reflexió sobre la proposta general de la novel·la. És possible la representació de l'animal sense caure en la "subjugació" ontològica i simbòlica de Derrida, en l'"exotisme" de Todorov, o en la reducció i jerarquització de les tres categories de Braidotti? Com abordar la perspectiva de l'*altre* sense convertir-lo necessàriament en una metàfora d'un mateix? Com comprendre'l i copsar la seva realitat si no és col·locant la pròpia perspectiva en el lloc de l'*altre*? La solució de Solà, agermanant-se a la literatura postmoderna, vindria a ser la de reconèixer i explicitar que allò que es llegeix, en el fons, no és l'*altre* sinó algú humà: condicionat, subjectiu i, en definitiva, ideològicament situat. La solució passa, doncs, per l'explicitació del relat.

LA LITERALITZACIÓ DELS MITES

A *Una cambra pròpia* (1929) Virginia Woolf escrivia aquestes paraules sobre la dona:

Domina la vida de reis i conqueridors en la ficció; en realitat, era l'esclava d'un noi qualsevol els pares del qual li havien forçat un anell al dit. Algunes de les paraules més inspirades i dels pensaments més profunds de la literatura cauen dels seus llavis; a la vida real gairebé no sabia llegir; amb prou feines lletrejar; i era propietat del seu marit.

És, sense dubte, un monstre ben estrany el que concebem llegint als historiadors primer i als poetes després, un cuc alat com l'àguila; l'ànima de la vida i de la bellesa en una cuina trossejant llard. Però aquests monstres, per divertits que siguin per a la imaginació, no existeixen de fet (1951: 60. Traducció pròpia).

Entesos com uns actants més —capaços d'afectar i ser afectats, així com capaços d'actualitzar-se en tot moment—, que els monstres o els mites tinguin una existència ficcional o una existència “de fet” perd la seva rellevància. L'estratègia per sotragar els seus poders, ja no passa per la negació de les seves *realitats*, sinó per acceptar les seves existències i mirar de redefinir-les. Així, en una aposta que portarà *Canto jo i la muntanya balla* a desdibuixar les fronteres entre els gèneres fantàstic i realista; les bruixes, fantasmes i dones d'aigua apareixeran com a éssers a llegir en sentit propi o literal. No són formulacions metafòriques o simbòliques, sinó que participen en el llibre com a personatges de ple dret.

Un dels exemples més clars el podem trobar en el mite de la bruixa. Per reescriure'l l'autora es valdrà de la tesi de Pau Castell, en la qual apareixen casos documentats de judicis per bruixeria a la Catalunya medieval. En un cas del 1427 contra una dona anomenada Joana Llopis, la sentència recollia aquesta declaració de l'acusada:

Yo lich a tu aytall hom, de part de Déu, de sant Pere e de sant Pau e de tota la cort celestial [e de part de Balzabuch e Tió o Cuxol], e tot ton voler e tot ton poder, que tu no pugues usar ab neguna altra dona carnalment si no ab tal muller tua (Castell, 2013: 113).

La part entre claudàtors, puntualitzava Pau Castell, corresponia a un afegit a la interlínia, unes paraules probablement agregades pel mateix tribunal sancionador per tal d'incloure el nom de diversos dimonis. Aquesta sentència exemplifica, en definitiva, el que entenem com a mite de la bruixa: una construcció de fonts heterogènies, un relat sorgit de la mentalitat d'aquella època. Probablement per aquest motiu, quan Solà

incorpora aquestes paraules a la novel·la no suprimeix als dimonis, sinó que utilitza el mite tal com és expressat per l'església i les institucions medievals:

I llavors els va explicar com lligava els hòmens perquè no poguessin jaure amb altres dones sinó amb llurs mullers només. Com els hi feia sis nusos als cordons de les bragues i llavors deia a cada nus, jo et lligo a tu de part de Déu, de sant Pere i de sant Pau i de tota la cort celestial, i de part de Belzebú i Tió i Cuxol, que no puguis unir-te amb cap dona carnalment sinó amb la teua muller (Solà, 2019: 22).

Una de les estratègies de contraescriptura de *Canto jo i la muntanya balla* es basaria, per tant, en enfocar el mite com allò relatat. No en va és l'Eulàlia —una de les bruixes que es caracteritza per “explicar les millors històries”— qui pronuncia aquestes paraules. Així, de la mateixa forma que contava la llegenda de *Les tres sorores*, quan explicava com lligava homes, en el fons, simplement estava canviant de registre. De fet, el tema de nuar persones amb lligams sobrenaturals per tal d'impedir o castigar l'adulteri es remuntaria, com a mínim, a la mitologia grega —quan Hefestos va voler caçar Afrodita i Ares al llit. Un dels crims de l'Eulàlia, doncs, seria incloure's a ella i les seves amigues en les històries, prendre el protagonisme: “[L'Eulàlia] explica històries, i a voltes nosaltres sortim a les històries, i és un goig sortir-hi” (Solà, 2019: 23). El segon crim de la bruixa seria el de difondre històries que xocaven amb la cosmovisió del poder.

L'altra estratègia de la contraescriptura de Solà opera com aquella màxima *divide et impera*, o divideix i venceràs. És distribuïnt l'agència del mite en una quantitat més elevada de subjectivitats que el mite es dilueix i perd poder. A la novel·la *Orlando* de Virginia Woolf, quan el protagonista es transformava en dona, apareixien éssers amb la intenció de cobrir i influir en el nou gènere del personatge. Convertit en dona, aquest es veia envoltat de la Castedat, la Puresa i la Modèstia que emprenien un intens intercanvi dialèctic amb la Veritat, la qual volia lliurar Orlando de les tres germanes. Com un eco a aquest apropament de la condició femenina, Beauvoir escrivia:

Precisamente porque están mitificadas, en las mujeres se ven florecer virtudes inútiles y encantadoras, como su pudor, orgullo o extrema delicadeza; en un sentido, son defectos, pues engendran mentiras, susceptibilidades y cóleras, pero se explican bastante por la situación en que se encuentran, que las obliga a poner orgullo en las pequeñas cosas (Beauvoir, 1962: 299).

És amb aquesta lògica en ment que Irene Solà literalitzarà els mites. Els mites tenen la seva influència en el comportament i els anhels de qui representen identificar. En el capítol narrat per la Sió hi podem llegir, de fet, unes reflexions força similars a les de la

filòsofa francesa. Els mites i les virtuts mitificades associats al gènere femení, primer, *infecten*:

(...) Sió, princesa. I vinga a abonar-me més verí dintre les venes. Caseta de nines. Que t'ensenyaran a cosir, que t'ensenyarem a llegir en català d'amagades, que t'ensenyarem a cuinar i a treure pols (Solà, 2019: 31).

I després afecten:

I una deixa de ser una dona i es converteix en una vídua, en una mare. Una deixa de ser el centre de la seva vida (...) A una li fan voler una vida petita. Una vida esquifida com una pedreta bonica. (...) A una no li diuen que es poden triar coses que no siguin petites. No li diuen que les pedres petites es perden" (Solà, 2019: 30).

És aleshores quan Solà estendrà l'agència dels mites més enllà de les seves fronteres tradicionals. Quan la Sió recorda el Domènec li anirà endossant contínuament les virtuts o defectes que, com havia observat Simone de Beauvoir, havien estat assimilats a la dona: "presumit, havies de buscar-te un pagès presumit / No en parlàvem mai, de les nits, perquè les nits li feien vergonya / l'home més guapo d'aquestes muntanyes / En Domènec tenia els cabells més fins que els de totes les dones" (Solà, 2019: 34-37). Fins i tot el mite que per Beauvoir havia arrelat més al voltant del gènere femení, el misteri, passa a ser una característica del Domènec: "A mi em va agradar primer pels cabells, el meu marit. (...) I després com més li mirava totes les altres coses, més m'agradaven. (...) Tot aquell cap ple de misteris" (Solà, 2019: 30-31). En cert sentit, la dona és misteriosa, sense dubte, "misteriosa com tothom" recordava la filòsofa francesa. Vist així el misteri es converteix en una qualitat inextricable de la mitologia associada a l'*altre* (Beauvoir, 1962: 314).

La bellesa, el misteri o el pudor deixen de ser atribuïts a la dona per passar a ser considerats vagament humans. Fins i tot podríem dir que deixen de ser atribuïts dels éssers per passar a ser impressions relatades de qui observa. Relats, que com bé esmentava la mateixa Sió en el curs del seu monòleg interior, no són del tot fiables.

LA MITOMANIA I LA DESCOLONITZACIÓ DELS IMAGINARIS

A *El conocimiento posthumano*, Braidotti es feia ressò d'una tendència en la literatura feminista i posthumanista: "el vínculo empático con lo no-humano, incluyendo a los otros monstruosos y extraños, se ha convertido en un topos del feminismo posthumano"

(2019: 135). Com si acatessin el refrany “l'enemic del meu enemic és el meu amic”, no només s'estableix una empatia entre les alteritats, sinó que d'alguna forma, en criticar el mateix discurs, acaben col·laborant (en major o menor mesura, i amb més o menys consciència) en la creació d'un nou discurs. Aquest nou *corpus* conceptual —que no és ben bé nou, més aviat un amalgama—, anirà desmarcant-se dels altres *corpus* vilipendiant-los i menystenint-los. Aquest procés, aquesta transformació imposa canvis, capgiraments. A la seva tesi doctoral, Pau Castell relatava el procés a través del qual —en plena persecució de pràctiques paganes i en paral·lel a la consolidació dels col·legis de metges i apotecaris— la paraula *metzina* havia passat a tenir la connotació de medicament a ser sinònim de verí (Castell, 101-102). Els déus dels vells discursos esdevenien els dimonis dels nous. En l'àmbit dels mites o dels relats, el capgirament es produeix en els conceptes de *veritat* i *mentida*:

Totes les històries són mentida. Escolta'm. Totes les històries que expliquen. Les que diuen que som dolentes. Mentida. Les que diuen que som bones i boniques com la plata i que tots els homes s'encanterinen que es llançarien a les basses. Mentida. Les que diuen que som misteri misteriós, mentida. Mentiders són la majoria d'homes. Els homes que s'inventen històries, i els que les expliquen, i ens collen i ens col·loquen a dins de les paraules, perquè siguem com la història que volen explicar, amb la moralitat que volen explicar. Retallades i fetes petites i encabides a dins dels seus caparrons petits. Que no per més rucs i diminuts, menys dolents (Solà, 2019: 110).

La mitomania que la dona d'aigua recrimina a les llegendes tradicionals respon a la lògica que esmentàvem més amunt, la de la confrontació metafísica per imposar el propi relat. Les històries d'abans, les històries dels *altres* són mentida. De fet, aquest és el plantejament base sobre el qual reposa la novel·la polifònica. La mera coexistència de diferents punts de vista engendra el conflicte narratiu. És interessant també com aquest fragment de la novel·la conforma un exercici de metaficció molt propi a la literatura postmoderna: és el reconeixement dels límits del relat, el qual constitueix tant allò que es combat com allò amb què es combat. És afirmant que “totes les històries són mentida” que la novel·la, que no és altra cosa que una història, es presenta “honestament” i “modestament” com una visió més en l'entramat de perspectives, una visió que podria ser, també, una mentida.

En una visió en què la veritat és relatada i existeix —com qualsevol ésser— immersa en unes relacions en continu esdevenir; la mentida adquireix, també, una existència relatada i es troba, com la veritat, submergida en les seves relacions i el seu esdevenir. Com la veritat, la mentida pot ser relativa. Aquesta eventualitat a la qual

conflueixen les teories constructivistes, constitueix una de les armes llancívoles dels discursos polítics de dretes, els quals responsabilitzen el postmodernisme —i, per extensió, les humanitats— de la fabricació de la postveritat¹. Sigui com sigui, sembla gairebé evident que hauríem de poder diferenciar una mentida d'una “veritat relativa”. Una mentida hauria de ser deliberadament un engany i no un mer punt de vista. Així i tot, la realitat, complexa, demostra que en trobar-nos *situats* les posicions d'un i altre podrien ser tan oposades que la veritat d'un podria ser la mentida de l'altre i viceversa.

Així doncs, en aquest món de mites, mitòmans i éssers mitificats, la frontera entre veritat i mentida es desdibuixa. Des d'una visió humanista o propera a l'Il·lustració, la distinció és clara, però des del posthumanisme, en què tot *logos* és mite, les revisions i reescriptures tornen a la mitologia la dignitat perduda. No es tracta ben bé de tornar a creure-hi (tot i que vist les onades New-Age, potser ho afavoreix), sinó de desequilibrar les jerarquies conceptuals vigents, reajustant-les i provant de mostrar que el coneixement també pot sorgir des d'aquestes històries mítiques, des d'aquesta manera de veure i explicar la realitat. De forma suggerent, a la novel·la, aquesta confrontació de *logos* —de coneixements i formes d'apropar-se a la realitat— la veurem a través del personatge d'una mèdiom, la Neus. Al principi del seu capítol recorda la previsió meteorològica de Tomàs Molina, anunciant neu, i ella, veient la llum del dia, pensa que no, que no nevarà. Al final, tal com ens ho imaginàvem, plovisqueja. “Res de neu, Tomàs Molina” (Solà, 2019: 123).

En el fons, el mite que esdevé *logos* i el *logos* que esdevé mite respon a un procés que s'ha anat repetint des de fa segles, potser des que l'home emet teories. Podríem dir-li l'“esdevenir dels mites” que, com les altres entitats, no es veuen ells tampoc intocables ni immutables. En el transcurs dels seus esdevenirs es veuen confrontats a altres *corpus* conceptuals i quan això succeeix podem estar gairebé segurs que, com a mínim, seran ridiculitzats. Fins i tot les filosofies que s'autoperceben com a constructivistes, fins i tot les relativistes es veuen sotmeses pels seus acòlits a provar d'imposar-se sobre les altres, a provar d'implantar i escampar els seus postulats. És per raons metafísiques que els homes lluiten i certament té lògica. El discurs que s'estableix en el poder, exerceix la seva agència amb molta més facilitat i eficàcia.

¹ Una tendència que Braidotti vinculava a *think-tanks* nord-americans com la fundació Heritage que, a través de les seves campanyes, promovia la humiliació i el menyspreu envers els estudis culturals contemporanis (2019: 34).

Quan hi pensem, són aquests tipus de divergències d'opinions les que provoquen massacres i revolucions. S'han saquejat ciutats per menys que això, i un milió de màrtirs han preferit la tortura a cedir d'un polze sobre cap dels punts en qüestió aquí. No hi ha una passió més forta al cor de l'home que el desig de compartir les seves creences amb els altres. Res no soccava la seva felicitat i res l'enrabiava tant com veure allò que considera preciós, menyspreat pel seu veí (Woolf, 1928: 147. Traducció pròpia).

Els recursos per consolidar el propi corpus conceptual, els propis mites, com hem vist, són variats. No s'allunyen gaire del que Edward Said observava sobre les estratègies que havien fet servir les elits dirigents al segle XIX. Reescriure el mite com una necessitat de projectar el propi poder cap enrere en el temps, atorgant-li aquella història i aquella legitimitat que només la tradició i longevitat poden dispensar (Said, 2019: 56). Amb la diferència que les elits europees a les quals feia referència Said eren elits dirigents, mentre que de moment, les crítiques feministes, postcoloniales o posthumanistes encara podrien considerar-se subversives i mogudes per la lògica de desestabilitzar més que no reforçar una hegemonia.

Aquesta voluntat de desestabilitzar els models dominants, descolonitzar els imaginaris o desconnectar els subjectes dels discursos i les institucions de poder (Braidotti, 174); respon, amb paraules de Nelson Maldonado, a l'*actitud descolonial*. Un gir en la concepció mateixa del coneixement. Mentre que el pensador clàssic al·ludia a la noció de «meravellament» com a punt de partida pel pensar filosòfic, l'actitud descolonial parteix de l'«horror». Són les visions d'injustícies, violències o morts les que promouen la voluntat de comprendre la realitat. En aquesta tessitura, la recerca del coneixement, ja no està inspirat per un desinterès teòric, sinó per la no-indiferència davant de l'*altre* (Maldonado, 2008: 67).

Com una mena de tribut, com una mena d'indult als éssers que foren demonitzats, ridiculitzats i marginalitzats, la reescriptura funciona, també, com una mena de reparació històrica.

2.5. MÚLTIPLES ACTANTS IV. EL TEMPS

L'ETERN RETORN DE LA DIFERÈNCIA

Mirar de comprendre quina concepció tenim del temps és, segurament, una de les claus per acabar d'entendre el plantejament posthumanista i, en general, el pensament contemporani. En aquest àmbit, la teoria més recurrent en la filosofia de Braidotti, la mare del posthumanisme, és sense dubte la de Gilles Deleuze. Una teoria que el filòsof francès construirà a partir de les lectures de pensadors com Kant i Nietzsche.

A *Crítica de la razón pura*, Kant revolucionava el concepte de temps associant-lo a la idea de “forma pura”. Per Kant el temps no estava sotmès al moviment dels astres, com creien en l'Antiguitat, ni era una mesura del moviment, com afirmava Aristòtil; sinó que responia a la idea de forma que no es veu determinada per circumstàncies externes, era un principi rector. Així doncs, era la forma del temps la que determinava tot el que en ell hi apareixia —el moviment o el propi jo inclosos (Pachilla, 2018: 152-153). Kant conclouïa que el subjecte només podia concebre's a si mateix sota la forma del temps, la qual cosa el portava a percebre's com a fenomen i no com a allò que veritablement era (Pachilla, 2018: 150); Deleuze, en canvi, arribava a la conclusió oposada: *pensem* ser veritablement una cosa, però no som més que un fenomen. Per Deleuze, la percepció conduïa a la veritat i el pensament a la creença.

A aquesta noció de forma pura hi hauríem d'afegir la lectura que Deleuze portà a terme de l'*etern retorn* nietzscheà. A diferència d'interpretacions prèvies, el filòsof francès va deduir que la concepció de temps de Nietzsche no feia referència a l'etern retorn de la identitat, sinó a l'etern retorn de la diferència. La lògica del seu raonament era que si el passat existia, era necessari que el present passés; i, perquè el present passés, era indispensable que el present no perdurés eternament idèntic a si mateix (León, 2012). El “present que passa” és entendre el present no com quelcom que és, sinó quelcom que esdevé, és a dir que pel fet d'estar passant —de ser una transició, un passatge— és a la vegada allò que ha passat, allò que passa i allò que passarà:

Com pot passar el present? Mai un instant que passa podria passar, si no fos ja passat a la vegada que present, encara a venir al mateix temps que present. (...) És necessari que el present coexisteixi amb ell mateix com a passat i com

a venir. (...) L'etern retorn és doncs una resposta al problema del passatge. I en aquest sentit, no ha de ser interpretat com el retorn d'una cosa que és, que és un o que és el mateix" (Deleuze, 1983: 54-55. Traducció pròpia).

Per tant, l'etern retorn no seria una cosa idèntica que torna a succeir, aquella idea del present com una cosa unitària i idèntica a si mateixa que retorna contínuament. No, l'etern retorn més aviat seria la tornada contínua d'una transició que sintetitza en el seu si una naturalesa diversa i múltiple. L'etern retorn és l'etern retorn d'aquesta diferència trinitària —o binària, tal com veurem.

"El pasado tampoco es un bloque congelado de acciones medio consumadas, sino una masa heterogénea de futuros pasados a la espera de su actualización histórica" (Braidotti, 2019: 90). Si ens fixem, ni Braidotti ni sobretot Deleuze fan servir la paraula futur. En els seus escrits el futur es transforma en la idea de *futurs passats* o *a venir*. Aquest fet es deu, probablement, a les implicacions morals que es derivarien d'una concepció del temps en què els clàssics passat, present i futur coexistissin en un mateix pla de realitat. Una concepció d'aquesta mena implicaria que la nostra subjectivitat transcorre el temps percebent el present, recordant el passat i oblidant el futur. Implicaria també la fi conceptual de la llibertat i la transgressió.

Una imatge que m'ajudava a concebre el temps deleuzià era la del símbol de l'infinit. En aquesta imatge mental, els dos bucles simbolitzaven el passat i el futur, i el punt central en el qual s'unien, la síntesi del present. Tot i això, en aquesta representació topariem amb el problema del futur esmentat abans. Deleuze, per la seva banda, defensava el con de Bergson. D'alguna forma, plegaria el meu símbol de l'infinit en dos, unint passat i futur en una mateixa substància. En la seva figuració, doncs, passat i futur —al cos del con— acabarien conformant el virtual, mentre que el present —a la cúspide— seria l'actual (León, 2012). A *Différence et Répétition* Deleuze escrivia que "El virtual no s'oposa al real, sinó tan sols a l'actual. El *virtual* *posseeix una realitat, en tant que virtual*. (...) El virtual ha de ser fins i tot definit com una part estricta de l'objecte real" (Deleuze, 1968: 269. Traducció pròpia). Així doncs, en la mateixa figura del temps coexisteixen dues realitats que s'informen mútuament, indestriables l'una de l'altra, la virtualitat i l'actualitat.

A *Canto jo i la muntanya balla*, de forma poètica trobaríem un eco a aquesta idea d'etern retorn de la diferència. El capítol narrat per l'Oriol, el noi que va patir un atracament a mà armada i que arrossega amb ell un trauma i una cicatriu del tret que li van fer al cap, comença amb aquestes línies:

Diu, podria ser la teva mare. I diu, no soc la teva mare. Separat per les coses que passen entremig (Solà, 2019: 125).

La mateixa construcció d'aquestes tres frases ja és de per si suggeridora. D'una banda hi trobem el retorn de la diferència; de l'altra el virtual "podria ser" i l'actual "no soc"; i per últim el passat present, és a dir, la presència del passat en el present. Si ens poséssim a analitzar el temps, podríem entendre que l'Oriol narrador —situat en el present—, narra el passat: aquell moment en què la Mia "diu, podria ser la teva mare" (A) i "diu, no soc la teva mare" (B). L'Oriol narrador està recordant A i B, així com el fet que van succeir en temps diferents —"separat per les coses que passen entremig". Reagrupats en el seu pensament, A i B s'uneixen en una mateixa temporalitat, la del record viu, actualitzat, el record actual. Aquest passat tan viu, tan present, l'Oriol el narra en present.

Al final del capítol, amb l'acció emplaçada en el present específic de A i, per tant, el passat de B—és a dir, el moment en què la Mia diu "podria ser la teva mare" i encara no ha dit "no soc la teva mare"—, l'Oriol narrador recorda A i B amb aquests temps verbals:

I mentre toca l'ocell [la cicatriu] li faig un petó, i llavors diu, podria ser la teva mare. I un altre dia dirà, no soc la teva mare. Separat per les coses que passaran entremig (Solà, 2019: 135).

Aquesta seria la formulació d'un món amb passat, present i futur en una mateixa realitat. La conjugació dels verbs concorda amb la idea de temps com a dimensió, que es pot recórrer endavant i endarrere. Un món en què tenim la capacitat de recordar el futur. L'altra possibilitat, més probable, és que l'Oriol narrador recreant-se en el record A —poderós, ja que és el del primer petó amb la Mia— li atribueixi el temps present, el temps de l'Oriol narrador. Ell està revivint aquest passat A en el mateix acte de recordar-lo. Aleshores, amb l'Oriol narrador encara emplaçat en el temps A —o mentre A encara ocupa el temps del narrador—, furtivament retorna B, el futur d'aquell record A. Un record B, narrat en futur, que en el fons correspon al passat de l'Oriol narrador. A grans trets podríem dir que ens trobem davant d'un passat (A i B) que paradoxalment mai apareix en passat, sinó de vegades en present i d'altres en futur; un present que ja no només representa al present, sinó també al passat; i un futur que en realitat és passat. Així doncs, el final del capítol no només ens retorna de nou —*eternament*— la diferència literalitzada en paraules, sinó que ens condueix a la confusió temporal. Una confusió que si ens hi fixem, no difereix gaire de la idea deleuziana de temps.

D'alguna forma, aquesta concepció de temps, d'etern retorn de la diferència, entronca amb la noció d'ésser que esdevé. En el fons, l'entitat-esdeveniment és l'ésser que, com el temps, conté al seu si una virtualitat i una actualització constantment renovades. Malgrat les angoixes que li provoca, de vegades l'Oriol s'actualitza de forma similar a actualitzacions anteriors i d'altres no hi té res a veure, però mai torna a ser idèntic a si mateix. De fet, podríem dir que *literalment* torna contínuament a ser igualment diferent a si mateix:

A vegades encara soc com abans. I altres vegades soc com si no hagués sigut mai el que era abans, com si pel forat del cap se m'hagués escapat tot, i només s'hagués quedat la por negra, i les coses que tinc al voltant del coll (Solà, 2019: 125).

(...) i a vegades encara soc com era abans. I altres vegades soc com si no hagués sigut mai el que era abans, com si pel forat del cap se m'hagués escapat tot (Solà, 2019: 135).

Així doncs i retornant al collage deleuzià, si entenem que la “forma pura” del temps és la que determina tot el que s'hi troba immers, els subjectes no seríem més que un fenomen o una síntesi temporal de sensacions, pel fet que el temps és, en si, una síntesi d'aquesta actualització constant del virtual. L'ésser és esdevenir perquè el temps és allò que passa.

EL PASSAT PRESENT I EL PRESENT COMPLEX

El passat present és l'existència del passat en el present, o la coexistència d'aquestes dues realitats en una mateixa temporalitat. Com apuntava Edward Said a *Culture and Imperialism*:

Entre las estrategias más corrientes de interpretación del presente se encuentra la invocación del pasado. Lo que sostiene esa invocación no es solo el desacuerdo acerca de lo que sucedió, acerca de lo que realmente fue ese pasado, sino la incertidumbre acerca de si el pasado realmente lo es, si está concluido o si continúa vivo, quizá bajo distintas formas (Said, 2019: 39).

Aquest passat actant i present és el que trobem a *Canto jo i la muntanya balla*. Portat a la literalitat de la novel·la, passat i present conviuen en l'espai fronterer de la novel·la. Bruixes de l'edat mitjana, dones d'aigua, víctimes de la Guerra Civil, els mites de temps immemorials o els fantasmes dels morts més recents, habiten de diverses formes

el mateix espai temporal. Algunes d'aquestes encarnacions del passat són merament esmentades en algun diàleg, altres són presents en forma de llegendes o representacions folklòriques, i altres són narradors del llibre i interactuen amb personatges *del present*. La presència del passat es troba en diferents plans del present.

D'alguna forma retornem a la literalització i materialització. El virtual, a la novel·la, no s'oposa al real. Els éssers fantàstics no són tractats com a éssers irreal, sinó que mentre no havien estat actualitzats, mentre no havien estat reinterpretats, romanien confinats al rang de virtual-fantàstics; i és un cop reinterpretats i reescrits que cobren l'estatus d'actuals-reals. De fet, podem entendre que fins i tot no actualitzats, ja eren en si reals en tant que actants; simplement afectaven des d'una forma no actualitzada. Reescriure i redefinir els mites, en certa manera, és jugar amb la idea de la virtualitat. Manipular el passat per tal de canviar el present i els futurs presents i passats.

Aquesta virtualitat amb la qual juga l'autora, no és merament un atribut dels mites o les històries sinó que, seguint la idea de Deleuze, el virtual és “una part estricta de l'objecte real”. Així, el virtual es troba en el temps i es troba en tots els éssers. De fet, portat a la materialitat de la biologia, trobem una noció força similar d'aquesta idea de virtualitat dins d'un mateix. A *Què és la vida?*, la biòloga Lynn Margulis definia la matèria orgànica d'aquesta forma:

La vida és la representació, la «presència» de químiques passades, d'un medi ambient de la Terra primitiva que, per causa de la vida, persisteix a la Terra moderna. És l'encapsulació aquosa, acotada per una membrana, de l'espaitemps. (...) Perquè la vida mateixa és aquesta estratègia de conservació química en un univers que tendeix a la pèrdua de calor i la desintegració. Preservant el passat, marcant la diferència entre passat i present, la vida aferra el temps, augmentant la seva complexitat i creant-se nous problemes (Margulis i Sagan, 1995: 67. Traducció pròpia).

La idea de *virtualitat biològica* és que guardem dins nostre el rastre d'un passat, una informació pendent de ser llegida i interpretada pels futurs científics, una història pendent d'actualització: “les cèl·lules proporcionen a la ciència una finestra cap al passat (...) cada cos és la generosa donació d'un museu bioquímic, i cada cèl·lula bacteriana un viatge enrere en el temps” (Margulis i Sagan, 1995: 63. Traducció pròpia).

Traspassant aquesta idea de Margulis al personatge de l'Oriol, el forat que li va produir la bala al cap —el forat per on s'“escapa tot”— és, en certa manera, una ferida en aquesta membrana que encapsula l'espaitemps de l'ésser-Oriol. Un forat que, malgrat

haver cicatritzat, marca la càpsula-Oriol d'un trauma. El marca amb la por de no poder contenir el seu espaitemps, ni la forma del seu assemblatge:

I no puc parar de mirar la foscor de l'ull que ja no s'hi veu i marejar-me, i pensar que mai més tornaré a ser el que era (...) I pensar que m'hauré de tornar a morir, i que fa tanta por, morir-se, i que ja m'hauria pogut morir llavors i no haver de tornar-hi. I no haver après la por. Perquè hi ha coses que no vols aprendre, que no hauries d'aprendre, i les aprens per sempre (Solà, 2019: 125).

Margulis deia que en algun moment de la història recòndita, les cèl·lules es van veure enclaustrades per una membrana que les va aïllar de la realitat externa (Margulis i Sagan, 1995: 50). El forat a la membrana de l'Oriol, d'alguna forma, li va fer albirar aquesta realitat exterior entròpica, la possibilitat de dissoldre-s'hi. Així, la seva reacció serà aferrar-se a una noció d'interioritat que el portarà a marxar de Barcelona:

Perquè el soroll fora del pis de Barcelona, i els cotxes i tots els edificis i les cantonades punxegudes i les línies rectes i els crits de la gent i els riures de la gent, m'acorraven dins i no volia sortir (...) I la mare va dir prou, i va dir que si anàvem a un lloc on només hi hagués arbres, havia de sortir de casa (Solà, 2019: 127).

El personatge de l'Oriol funciona, de fet, com el catastrofisme d'aquest final de segle i principi de mil·lenni descrit per Bradiotti. L'escenari apocalíptic, deia, és políticament contraproductiu perquè propaga la sensació d'impotència a la vegada que perpetua els costums del pensament eurocèntric. I talment, podríem veure en l'Oriol aquesta introspecció obsessiva, fins i tot aquesta obsessió de tornar a ser el que era, barrejada amb el lament davant de la noció de no poder tornar a ser mai més el que era. La filòsofa italiana afegia que aquest sentiment apocalíptic era èticament defectuós, ja que cultivava "un forat negre de desesperació individual en comptes de treballar en direcció d'una comunitat" (Braidotti, 2019: 99. Traducció pròpia). El que, en l'Oriol, es traduiria amb aquesta frase:

Vull estar sol tota l'estona, ara (Solà, 2019: 127).

Braidotti rematava dient que l'obsessió necrofílica amb la mort d'un mateix és conceptualment miop, ja que nega la força del virtual (Braidotti, 2019: 99). Si l'analogia amb l'Oriol funciona, podríem dir que té raó. Al cap i a la fi, el capítol és una mena de negació i lament davant d'aquest retorn constant de la diferència, un bucle nostàlgic d'autocompassió i introversió. També podríem veure que més que negar la força del

virtual, hi està obsessionat, d'una obsessió fòbica. Concep el virtual des de la por paralitzant, des de la noció que la seva força pot conduir a una actualització que considera nefasta.

Apartant la mirada de la matèria orgànica per uns moments, hi hauria altres éssers que també encapsulen espai i temps. Com bé deia Deleuze, el virtual és una part de l'objecte. Amb el conte de Borges ja hem vist que els objectes tenen una biografia pròpia, doncs bé, com la resta d'éssers, aquesta biografia de l'objecte queda dipositada en la materialitat del seu cos. La matèria historiada o "Storied Matter" és una de les eines conceptuals del materialisme ecocrític, que bàsicament subratlla la idea que la matèria no només és viva, *agèntica* (que té poder d'agència) i generativa, sinó també densament historiada (Oppermann, 2018: 357). A la novel·la de Solà, aquests objectes expressius o narratius, els trobaríem especialment explotats a través de les armes de la Guerra Civil soterrades a la muntanya. És el personatge de la Cristina, que des de ben petita desenvolupa una afició per les bales, granades i pistoles, el que anirà seguint el rastre de la violència bèl·lica i desenterrant històries "la història aquesta que jau mig enterrada als nostres peus" (Solà, 2019: 149).

Indubtablement, la relació d'història entrelaçada al territori és un dels temes explotats per Solà. En una entrevista, l'autora esmentava que a Islàndia hi havia una gran relació entre la literatura i el territori. De fet, la cita que obre el llibre és de l'escriptor islandès Halldór Laxness i parla de la història sedimentada en el territori:

(...) quan el sol de primavera brilla sobre l'herba seca de l'any passat (...) i fa sortir amb els seus ayalacs l'herba nova del terra esponjós dels pantans..., qui es creuria en un dia així que aquesta vall verda i pacífica atresora la història del nostre passat i dels seus espectres? (...) En un dia com aquest el sol és molt més fort que el passat (Solà, 2019: 11).

Les històries soterrades, les històries encapsulades en la matèria, sovint, no són fàcilment detectables, n'hi hauria prou amb un dia assolellat per passar-les per alt. Podríem dir que els objectes no són especialment eloqüents. Tot i això, en el fons, guarden un potencial virtual com qualsevol altre cos. Històries evolutives, narratives climàtiques, memòries biològiques, registres geològics, tragèdies d'espècies i poètiques de l'ADN (Oppermann, 2018: 358), hi trobaríem tot un repertori. Així, d'una forma gairebé imperceptible, l'armament que col·lecciona la Cristina conté una de les històries de la novel·la. Juntament amb el personatge de l'Eva, explica la retirada republicana.

D'aquesta manera, des de les restes de l'exili fins als traumes de l'Oriol —passant per la veu del mateix territori que al capítol “L'Aürt” explica la formació dels Pirineus—; les històries que s'acumulen en un espai es fan eco d'aquest temps encapsulat en múltiples cossos.

I t'adones que els territoris són recoberts d'històries molt diverses. I al llibre em poso a pensar en totes aquestes capes, tots aquests rastres de caragol transparents, que són les històries que van passant i que acumula un territori. De tots els qui hi han passat i tots els qui hi han viscut (Serra, 2019).

Aquestes capes del passat, aquests rastres a penes visibles existents en tots els cossos, enllacen íntimament el temps a l'espai. Des del territori vast de la vall, fins al territori reduït de la bala, la no linealitat del temps posthumà s'entrellaça amb aquest sentit de l'espai múltiple i heterogeni (Braidotti, 2019: 96).

Fins ara hem mirat el con del temps de forma que el virtual, en certa manera, es prolonga i convergeix en el punt focal de l'actual. Tot i això, el virtual i l'actual s'informen mútuament. Així doncs, també hauríem de contemplar que la cúspide del con no només és el punt de convergència, sinó també el focus des del qual es prolonguen els raigs del present. El present projectat en el virtual és aquesta idea de present que afecta tant el passat com el futur. La força del present posthumà és que no coincideix amb l'aquí i l'ara (Braidotti, 2019: 89), sinó que és virtualment ahir i demà.

El revers d'aquesta noció la trobem en els serveis de vigilància massiva. En aquest sistema de seguretat contemporània, els “rastres de caragol transparents” resseguits per Irene Solà no s'allunyen gaire de l'era de la transparència a la qual al·ludia Gérard Wajcman a *El ojo absoluto*.

El mundo camina hacia la transparencia. Universo de claridad, de luz, en él hay ojos que brotan y eclosionan sin descanso. El mundo es un inmenso campo de miradas. (...) Un ojo sin párpado está sobre el mundo. La mirada es nuestro nuevo Leviatán. Se trata de ver todo, siempre, y de hacer que todo se vea (Wajcman, 2011: 21).

La vigilància massiva i l'era de la transparència, en el fons, responen a la lògica que els cossos guarden en el seu si una informació reveladora i que aquesta informació no només explicaria un passat o un present, sinó que permetria il·luminar el que virtualment està en procés d'esdevenir. Portat en aquest àmbit, l'encoratjament de Braidotti cap a una postura no catastrofista sinó afirmativa del futur, adopta un caire molt més tèrbol. Els sistemes de vigilància massiva vindrien a dir: si el present és un procés complex, aleshores

els sistemes de seguretat no poden detenir-se a la vigilància d'allò real —allò que som i que estem a punt de deixar de ser—, sinó que ha de seguir endavant cap a l'actualització especulativa del virtual —és a dir, del que estem en procés de convertir-nos. La seguretat de l'era del Big Data mira l'actualitat per desxifrar la virtualitat, segueix els rastres del futur en el present.

LA MORT DE L'ARA

La imbricació del temps i l'espai aboca al seu torn a la relativitat del temps. La idea del temps i l'espai com a realitats indestriables, comporta l'existència de tantes temporalitats i, fins i tot, tants tempos com espais. La simultaneïtat universal s'esvaeix. Un *ara* universal seria tan ridícul com un aquí per tots igual.

De fet, aquesta és una qüestió que ve plantejant-se des del trasbalsament que suposà la relativitat general (1915) d'Einstein. En la seva teoria, la forma de l'espai i el temps afecta el moviment de la matèria; mentre que, alhora, la massa de la matèria afecta la morfologia de l'espaitemps. La curvatura que la massa d'un planeta produeix en l'espaitemps implicaria que els cossos que s'apropin a aquest planeta *caiguin* cap al seu centre —o, a una velocitat donada, girin al seu voltant. Així, que un satèl·lit orbiti al voltant d'un planeta no es deu a una força, sinó a la forma de l'espaitemps. És també per aquesta curvatura de l'espaitemps que el temps adopta diferents velocitats. A la superfície del planeta el temps transcorre més lentament que en la seva òrbita, motiu pel qual els rellotges dels satèl·lits han d'anar reajustant-se per tal de sincronitzar-se amb els de la Terra. El temps passa a ser relatiu a un espai. No existeix l'ara com una mesura absoluta, implacable i comuna per a tot l'univers, sinó que existeixen diferents ares. L'ara passa a ser situat i la simultaneïtat passa a ser construïda.

Així doncs, la relativitat del temps imposa la mort de l'ara. Aquesta noció ha trobat forces ecos en la literatura. Pascale Casanova, al seu assaig *La République mondiale des lettres*, analitzava com, segons l'espai literari en el qual un es situava, emergien diferents temporalitats. D'alguna forma arribava a concloure que l'ara —o la modernitat, si ho traspassem a termes literaris—, era una construcció que sorgia dels centres de poder internacionals. Era París el que marcava el present literari, el meridià de Greenwich a partir del qual s'havien de sincronitzar els artistes si volien arribar a ser literàriament legítims (Casanova, 2001: 123-125). L'escriptor Octavio Paz, al seu discurs pel Nobel, l'any 1990, evocava aquesta idea de desfasament temporal:

Gentes de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse (Casablanca, 2001: 128).

El sentiment de trobar-se “desallotjat del present” d’Octavio Paz, és la descoberta d’un temps central i un temps excèntric; és el descobriment d’una jerarquia del temps que relega certes temporalitats (nacionals, familiars, íntimes...) a l’exterioritat del temps normatiu.

A la novel·la de Solà, aquesta multiplicitat d’ares la trobem força vinculada a la mort de l’Hilari. D’alguna forma, la mort accidental del jove marca el poble i els seus habitants d’una mena d’abans-de/després-de. Com ho faria un trauma o com ho faria un calendari, diferents personatges del poble s’hi referiran com a mesura de temps. L’Agustí, per exemple, quan rememora l’accident que no ha presenciat, d’alguna forma, amb la reiteració d’ares, s’hi sincronitza i estableix l’any zero del poble:

I, segurament ara, sona el tret. I el soroll s’escampa entremig de les capçades dels arbres. Segurament ara és quan sona i tot seguit se l’empassa la muntanya. (...) Segurament el desapareix ara, el tret. I sona ara, tot d’una. Però no n’arriba res de res, com si el tapessin els arbres, de la vergonya (Solà, 2019: 48-49).

Aquesta temporalitat pròpia del poble, marca especialment el capítol “L’escena” del turista rural. Emplaçat en la seva temporalitat barcelonina, el turista exotitza el temps rural. Per ell, el temps del poble transcorre més lentament, d’una lentitud idealitzada:

La carnisseria és un lloc ben autèntic. Ben aturat en el temps (Solà, 2019: 65).

Una idealització que el porta a concloure que si la carnisseria està tancada en horari feiner, és per aquesta velocitat alentida del món rural:

Però la carnisseria és tancada. Miro l’hora. Són les onze. És increïble aquesta cosa de poble, aquesta tranquil·litat, aquesta parsimònia amb què s’agafen la feina i la vida. M’encanta (Solà, 2019: 65).

És només quan ha fet la volta al poble i que ho troba tot tancat, que pregunta a dues veïnes què està passant. Elles li diuen que van “a enterro”, que s’ha mort l’Hilari. Aleshores el turista arriba a l’església i veu l’enterrament, la gent congregada, el taüt, els cavalls, el campanar; i pensa que si fos pintor, pintaria aquest tipus de quadres, escenes rurals.

Els veïns passen pel meu costat, al davant de tot va la caixa. És ben tràgica la vida aquí dalt. I jo em quedo una estona així, esbalaït, mirant l'escena (Solà, 2019: 68).

El turista no només viatge en un espai diferent, sinó que també realitza una mena de viatge en el temps. El seu ara, el seu temps urbà, no està sincronitzat amb el del poble. Quan arriba a l'església, el moment en el qual els veïns estan en màxima sincronia, ell queda totalment desplaçat i desfasat. El que observa té la mateixa realitat que una obra teatral, la qual no deixa de ser exactament el que anava a buscar en la seva escapada a la muntanya: l'espectacle rural.

La sincronització del temps que realitzen els horaris, els calendaris o les campanes doten l'existència de cert sentit, coordinen els individus en societat i creen, en certa manera, un sentiment de pertinença a la comunitat. Recentment, amb l'estat d'alarma i el toc de queda, hem viscut el que probablement ha estat la sincronització social més bèstia de les darreres dècades; potser només les guerres ho igualen. D'alguna forma la pandèmia ha evidenciat els afectes que té l'estat sobre les nostres vides. La lliure circulació en l'espai es va suspendre, així com la lliure circulació en el temps. I, amb tot, ens podríem preguntar si en les societats modernes la circulació en l'espai i el temps ha estat mai lliure, o si sempre està regulada, amb més o menys laxitud.

L'APOCALIPSI

L'instant present, en tant que relatiu, perd la importància cabdal que li havíem anat atorgant. Existeixen múltiples ares així com existeixen múltiples llocs. La rellevància d'uns per sobre dels altres vindria marcada per una construcció social, o per una capacitat d'afectació més alta de certs temps i espais—els quals, com en el cas del París literari descrit per Casanova, sovint venen recolzats per una sèrie de factors vinculats al poder.

A la pregunta kantiana “Was ist Aufklärung?” (Què és avui?), Foucault responia que al contrari de la tendència hegeliana a valorar el moment present que si fos precisament el moment d'una ruptura, o d'un cim, o fins i tot d'un nou inici; havíem de tenir la modèstia de concebre'l sense tanta transcendència:

S'ha de tenir la modèstia de dir-se que, d'una banda, el moment en el qual vivim no és aquest moment únic, fonamental o disruptiu de la història a partir del qual tot s'acaba o recomença; s'ha de tenir la modèstia de dir-se a la vegada que —fins i tot sense aquesta solemnitat— el moment en el qual vivim

és interessant, i demana ser analitzat, demana ser descompost, i que efectivament fem bé de preguntar-nos: què és això d'avui? (Foucault, 1994: 448. Traducció pròpia).

El filòsof francès continuava dient que la tasca de la filosofia era dir què és avui i dir què és *nosaltres* avui. Una tasca que s'havia de dur a terme sense donar-se la facilitat dramàtica d'afirmar que el nostre present coincidia amb l'inici de la fi del món. Avui "és un dia com els altres, o més aviat és un dia que no és mai del tot com els altres" (Foucault, 1994: 448. Traducció pròpia). Probablement Deleuze respondria que avui és virtualment el final i l'inici, tal com ho són tots els avuis. D'alguna forma el temps posthumà està marcat per una complementarietat paradoxal: és, alhora, el que està deixant de ser i el que està a punt d'ésser. En aquest context, segons Braidotti, "no hi ha cap raó per enfonsar-se en cavil·lacions metafísiques melancòliques sobre la fi del món" (2019: 96. Traducció pròpia).

Amb una noció similar a aquesta realitat paradoxal i amb un optimisme semblant al de Braidotti, Irene Solà defugirà la tragèdia i el catastrofisme i situarà la seva novel·la en un entremig. En una entrevista a *Vilaweb*, ho descrivia amb aquestes paraules:

Però tan important és la mort com la vida. A la novel·la es veu molt la violència cega, sense moral de la muntanya, de la intempèrie, de la natura, però és tant violenta i tant cruel com optimista. (...) Però ni la mort és un final en la novel·la, ni la mort té més importància que la vida, que no es pot aturar (Serra, 2019).

La mort, a la novel·la i en la filosofia de Braidotti, és quelcom sobre el qual no hauríem de capficar-nos. Però no és, també, el conflicte que genera i permet el pensament posthumanista? No és davant de l'horror que s'adopta l'*actitud descolonial* de Maldonado? L'actitud que permet justament un apropament als *altres* i concebre un *nosaltres*?

La mort és tràgica i alhora absolutament irrellevant perquè tot continua, afirmava l'autora en una entrevista (Navarro, 2019). I certament és així d'ambivalent quan la pensem. Fins i tot quan es produeix en circumstàncies que valorem com a injustes o immorals. Intuïm que *en el fons* és part de la vida i en certa manera fins i tot de la no-vida. Al cap i a la fi, entenem que els éssers no orgànics "moren" quan deixen de funcionar, o quan adopten una forma massa diferent per ser reconeixibles com a ells mateixos. Podem pensar des de la perspectiva de la Terra geològica, com al capítol "L'Aürt", i convenir que tots morirem i que abans nostre han mort *altres* i ningú recorda els seus noms. Podem fins i tot pensar que *nosaltres*, com a matèria orgànica, encara no

hem mort i que, al contrari, hem vist com es formaven els Pirineus a l'Eocè. Tenim aquesta capacitat de projecció, no només cap al futur, sinó cap a perspectives que no són (ben bé) les nostres, cap a perspectives d'*altres*, i perspectives que no són ni d'*altres*, que són de gènere, que són històriques. Aquests punts de vista no només ens permeten treure la importància a un fet —posar les coses “en perspectiva” i “relativitzar”—, sinó també augmentar la seva importància. Les perspectives poden, fins i tot, explicar els fets, comprendre'ls millor. Però així com doten de sentit, el treuen quan t'adones que hi ha tantes perspectives com éssers, tantes perspectives com volguéssim imaginar. Prendre consciència de tots els punts de vista, no és només empatitzar amb els *altres*, sinó que d'alguna forma fragmenta i *complexitza* la realitat.

Arribats en aquest punt et preguntes, com abordar qualsevol problema, tenint en compte “la complexitat de la realitat”, sense caure en el sense sentit, el nihilisme o una mena d'*experticisme*? Com articular una crítica o una resistència en un món en què “allò que és” ha passat a ser “allò que és contínuament diferent”, en què l'extensió d'un ens és indefinit? En què l'agència o la capacitat d'afectació travessa temps i espai? Un món en què el passat és una mena de futur i el final és un nou principi? La mort és alhora el fenomen més dràstic i negatiu pel que fa a la nostra capacitat relacional i afectiva; i, tot i això, la mort no és la inexistència. Els morts continuen afectant des del més enllà, des d'una altra forma. Amb el “depèn de com t'ho miris” l'ambivalència entra en joc, apoderant-se de la naturalesa de les coses. Aleshores la mort deixa de ser tràgica per passar a ser tragico-irrellevant.

L'apocalipsi, en aquesta visió del món, no té raó de ser, com a mínim no des del seu sentit figurat de “catàstrofe de dimensions colossals i tràgiques”. Més aviat retornaria a l'ambivalència del seu sentit bíblic. A l'*Apocalipsi* del Nou Testament hi podem llegir: “Jo soc l'alpha i l'omega, el començament i la fi” (Apocalypse, 21:6. Traducció pròpia). Malgrat la metaforització posterior, l'apocalipsi bíblica consisteix en la revelació d'un final d'era i d'un nou principi. El posthumanisme fa un pas més. Amb un temps que és alhora alpha i omega, tot moment és apocalíptic, d'un apocalisme intrascendent.

3. CONCLUSIONS

El treball començava amb una pregunta ben senzilla: és *Canto jo i la muntanya balla* una novel·la posthumanista? Penso que a grans trets sí. Sense dubte hi trobem el posantropocentrisme, la no-linealitat temporal i la crítica de la veritat dogmàtica. De fet, pel fet d'adoptar la perspectiva de diferents subjectivitats no-humanes, l'autora realitzarà el que Braidotti anomenava una cartografia crítica. Totes les figuracions, tots els cossos, estan situats i funcionen com indicadors materials i semiòtics per ubicacions geopolítiques i històriques específiques. Expressen singularitats fonamentades i complexes, i tenen la potencial capacitat de desestabilitzar les narratives pròpies de l'humanisme. Ara bé, l'element més decididament posthumanista i braidottià, per mi, és el to del llibre. No és una novel·la distòpica. La qual cosa genera un cert inconvenient a l'hora d'analitzar-la. Quina crítica fa de la realitat? Quin és el seu posicionament sobre el moment actual i el que pot esdevenir? És força ambigu.

La novel·la aposta, no hi ha dubte, per un postantropocentrisme; i a través de l'experimentació pròpia al camp artístic, força el lector a pensar més enllà dels costums antropocèntrics i humanístics. Trasllada, conscientment o no, el missatge de Braidotti de forma planera i suggerent. El lector es veu investit en un món en el qual la perspectiva humana ha deixat de ser omnipresent i entreveu vagament la idea d'un *nosaltres* versió estesa, la idea del "poble absent" braidottià. Però quines en serien les conseqüències ètiques i conductuals? Tal com he volgut plasmar en diferents apartats del treball, ens situa en la necessitat d'una ficció que doti de sentit la nostra experiència, així com la subseqüent negociació de quina ficció estem disposats a acceptar col·lectivament. També ens emplaça en una realitat complexa que si bé posa en valor les diferències i sintonitza amb una voluntat de comprendre el món d'una forma més fidedigna i actuar d'una forma més ètica, complica molt aquesta tasca. La relacionalitat ontològica implica que —a més de negociar amb els *altres*— quan ens posicionem en un aspecte de la realitat i volem afectar-lo de forma afirmativa, de vegades ocorre que a la vegada afectem negativament un altre aspecte de la realitat, la qual cosa ens fa entrar en contradicció amb els nostres propis preceptes.

Arribats en aquest punt, m'adono que m'he deixat algunes coses al tinter. M'hauria agradat analitzar la capacitat afectiva *afirmativa* i *negativa* més a fons. Hauria volgut veure si el fet de reescriure la mitologia local, en certa forma, no constituïa una mena de

neoromanticisme, és a dir, erigir un nou corpus conceptual fonamentant de retruc una identitat nacional. A més de l'os, també m'hauria agradat abordar els *altres animalitzats* de la novel·la: el cabirol i el gos; i discernir si l'autora cau o juga amb les tres categories d'animal de Braidotti. M'hauria encantat dedicar més espai al poder de la paraula. En una de les tutories amb el Francesc, aquest concepte prenia unes dimensions bíbliques: la càbala, el Gòlem, la blasfèmia, el veritable nom de déu, la llengua adàmica i l'encarnació que atorga la paraula, allò de "Déu digué: Que hi hagi llum; i hi hagué llum".

Finalment, hauria volgut dedicar més temps al problema de la relativitat, el perspectivisme i l'animisme. A *¿Qué es la vida?* Lynn Margulis advocava per no erradicar la teleologia de la ciència. Defensava que els éssers humans no érem els únics capaços de projectar-nos en el futur. Ara que ja estic a les conclusions d'aquest treball, no puc evitar pensar que quan es dilueixen els límits entre home i naturalesa o entre cultura i naturalesa, la teleologia pren tot un altre caire. El simple fet que els humans puguin moure's orientats al futur, que puguin o necessitin un sentit per orientar-se, que es trobin moguts per l'amor, l'odi, o qualsevol altre tipus de motiu, ja demostra que matèria és, en si, d'una gran sofisticació.

4. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

- ARISTÒTIL (1974). *Poética*. Madrid: Gredos, traducció de Valentín García Yebra, pp. 1-18.
- BAUDELAIRE, Charles (1917 [1857]). *Les Fleurs du mal*, París: Librairie des amateurs, Édition du cinquantenaire, pp. 137-138.
- BEAUVOIR, Simone de (2001 [1967]). *La femme rompue*. Paris: Éditions Gallimard.
- BEAUVOIR, Simone de (1962 [1949]). «El segundo sexo I. Mitos», a *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*, trad. de Juan García Puente. Madrid: Siglo XX, pp. 286-318.
- BORGES, Jorge Luis (2011). "El encuentro" a *Cuentos completos*. México: Lumen. Pp. 371-377.
- BRAIDOTTI, Rosi (2019). *El conocimiento posthumano*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015, 11 de novembre). "La condició posthumana" [conferència] en el marc de l'exposició *+HUMANS* del CCCB, Barcelona. De: <https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/la-condicio-posthumana/222470>
- CASANOVA, Pascale (2001). "Literatura, nació y política" i "El espacio literario mundial" a *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama. Pp. 54-66 i 115-170.
- CALLEJO CABO, Jesús (1995). *Hadas, Guía de los seres mágicos de España*, [edició digitalitzada], Turolero.
- CASTELL GRANADOS, Pau (2013) *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV-XVI)*, [tesi doctoral], Universitat de Barcelona.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*, Paris: Ed. P.U.F.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Nietzsche et la philosophie*, Paris: Presses Universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1999). « L'animal que donc je suis », a MALLET, Marie-Louise (dir.). *L'Animal autobiographique, autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », p. 251-302.
- ENGUIX, Begonya. *Géneros y contemporaneidades*. Barcelona: FUOC.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits. IV*, París: Éditions Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2008 [1930]). *El malestar en la civilització*, trad. De J.M. Terricabras, Barcelona: Accent Editorial.
- GUILLÉN, Claudio (2007). "El sol de los desterrados: literatura y exilio" a *Múltiples moradas*. Barcelona : Tusquets, 2007. Pp. 29-40 i 81-97.

- HARVEY, Graham (2005). *Animism: Respecting the Living World*. Londres: Hurst & Co
- HOUELLEBECQ, Michel (2020). *Interventions 2020*, París: Flammarion.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*, Paris: J'ai lu.
- IRIBARREN; Teresa (2020). "Intertextualidad, subjetividad y violencia en Irene Solà" a *Ínsula 888*, diciembre 2020.
- KIRKSEY, Eben (2018). "Multispecies" a BRAIDOTTI, Rosi i HLAVAJOVA, Maria (editores) *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic. Pp. 241-242.
- KWEK, Dorothy H. B., SEYFERT, Robert (2018) "Affect Matters: Strolling through Heterological Ecologies" a *Public Culture*, 30/1, pp. 35-59.
- LATOURETTE, Bruno (1988). "There Are More of Us Than We Thought" a *The pasteurization of France*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press. De: <https://archive.org/details/pasteurizationof0000lato>
- LECHTE, John (2010). *50 pensadores contemporáneos esenciales. Del estructuralismo al posthumanismo*, Madrid: ediciones Cátedra.
- LEÓN CASERO, Jorge (2012) *Gilles Deleuze*, en FERNÁNDEZ LABASTIDA, Francisco i MERCADO, Juan Andrés (editors), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*, URL: <http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html>
- MALDONADO TORRES, Nelson (2008). "La descolonización y el giro des-colonial", en: *Tabula rasa: Revista de humanidades*, Vol. 9. Pp. 61-72.
- MARGULIS, Lynn i SAGAN, Dorion. (1996). *¿Qué es la vida?*. Barcelona, Tusquets Editores.
- MARTÍ, Josep (2021). "13. Atmósferas" a *El Acuario Humano. Una iniciación a la antropología*, Amazon KDP Publishing. Pp. 161-172.
- MARTÍ, Josep i ENGUIX, Begonya (2021). "El posthumanismo: nuevas pistas de pensamiento para las ciencias sociales y humanas" a *Pensar la antropología en clave posthumanista*, Madrid: CSIC, 2021. (en premsa)
- MARTÍ, Josep (2021). "El animado mundo de los objetos" a *El Acuario Humano. Una iniciación a la antropología*, Amazon KDP Publishing, pp. 185-196.
- MARTÍNEZ VILAJUANA, Sergio (2018, maig - agost). "La naturaleza de un encuentro" a *AUFKLÄRUNG*, v.5, n.2. Pp. 75-86. De: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6579631>
- OPPERMANN, Serpil (2018). "Storied Matter" a BRAIDOTTI, Rosi i HLAVAJOVA, Maria (editores) *Posthuman Glossary*. Bloomsbury Academic. Pp. 357-359.
- PACHILLA, Pablo (2018). "Deleuze y la inversión del kantismo" a *Areté, Revista de Filosofía*, Vol. XXX, N° 1, pp. 147-162. De: <http://www.scielo.org.pe/pdf/arete/v30n1/a07v30n1.pdf>

- RODOWICK, D.N. (2000). Unthinkable Sex: Conceptual Personae and the Time-Image. A IN[]VISIBLE CULTURE. An electronic journal for visual studies. De: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/IVC_iss3_Rodowick.pdf
- RUIZ STULL, Miguel (2011). "La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación" a *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, n.1, p.131-148. De: <https://www.scielo.br/j/trans/a/CJCVGXr34rZxxrpH3LPpwhP/?lang=es>
- SAID, Edward (2019 [1993]). "Territorios superpuestos, historias entrecruzadas" a *Cultura e imperialismo*, Barcelona. Debolsillo, Pp. 39-117.
- SOLÀ, Irene (2019). *Canto jo i la muntanya balla*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- TODOROV, Tzvetan (1991). "Sobre las buenas costumbres de los otros" a *Nosotros y los otros*, Siglo XXI, pp. 305-323.
- WAJCMAN, Gérard (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires : Manantial.
- WHEELER, John Archibald, i FORD, Kenneth William (2000). *Geons, Black Holes, and Quantum Foa*. Nova York: Norton, p. 235. De: https://books.google.es/books?id=zGFkK2tTXPsC&lpg=PA1&pg=PA235&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- WOOLF, Virginia (2020 [1928]). *Orlando*. Paris: Le livre de poche.
- WOOLF, Virginia (1951 [1929]). *Une chambre à soi*. Paris: Editions Gonthier.

ARTICLES DE PREMSA

- ABELLA, Anna (2019, 23 de juliol). "Vida i mort en el món polifònic d'Irene Solà" a *elperiodico.cat*. De: <https://www.elperiodico.cat/ca/oci-i-cultura/20190723/entrevista-irene-sola-canto-jo-muntanya-balla-7561473>
- AYALA-DIP, J. E. (2019, 9 d'agost). "Una fiesta de la imaginación", *El País*. De: https://elpais.com/cultura/2019/08/12/babelia/1565624794_428420.html
- GUILLAMON, Julià (2019, 25 de maig). 'Merrie melodies' en el Pirineo" a *La Vanguardia*. De: <https://www.anagrama-ed.es/view/22165/Sol%C3%A0%20LA%2061%20-%20La%20Vanguardia%20Culturas.pdf>
- MUÑOZ, Toni (2021, 16 d'abril). "Penas de hasta 31 años de cárcel para la Manada de Sabadell" a *La Vanguardia*. De: <https://www.lavanguardia.com/vida/20210416/6916332/condena-prision-manada-de-sabadell-violacion-multiple.html>
- MUR, G. E. (2020, 4 de juny). "Homenajes i influències d'Irene Solà" a *Núvol*. De: <https://www.nuvol.com/lilibres/assaig/tributs-i-influencias-direne-sola-105624>

NAVARRO, Elena (2019, 22 de novembre). "Tot el que sabem de les 'bruixes' està escrit pels homes que les assassinaren. Entrevista a l'escriptora Irene Solà" a *arabalears.cat*. De: https://www.arabalears.cat/cultura/que-bruixes-assassinaren-irene-sola_1_2615273.html#

NOPCA, Jordi i SERRA, Laura (2021, 03 de febrer). "El fenomen Irene Solà es multiplica" a *Ara*, Llegim. De: https://llegim.ara.cat/actualitat/fenomen-irene-sola-adaptacio-teatral-simfonica-traduccion-canto-jo-muntanya-balla_1_3843533.html

RAKOSNIK, R. (2019, 15 de juliol). "Sento jo i la muntanya balla" a *Núvol*. De: <https://www.nuvol.com/llebres/narrativa/sento-jo-i-la-muntanya-parla-61797>

Redacció (2021, 17 d'abril). "'Crear un clima intimidatori", clau per condemnar els còmplices de la violació de Sabadell" a *CCMA.CAT*. De: <https://www.ccma.cat/324/crear-un-clima-intimidatori-clau-per-condemnar-els-complices-de-la-violacio-de-sabadell/noticia/3091904/>

Redacció (2019, 05 de juliol). "Consulta la sentència íntegra contra 'La Manada': "La víctima fue objeto de al menos diez agresiones sexuales" a *lasexta.com*. De: https://www.lasexta.com/noticias/sociedad/consulta-la-sentencia-integra-contr-la-manada-no-existio-consentimiento-por-parte-de-la-victima-video_201907055d1f229b0cf2c1aa321b465c.html

REQUENA AGUILAR, Ana (2019, 21 de juny). "Fue violación: el Supremo condena a quince años de cárcel a los cinco miembros de 'la manada' por agresión sexual" a *eldiario.es*. De: https://www.eldiario.es/sociedad/violacion-supremo-xx-miembros-agresion_1_1493589.html

SALA, Carlos (2019, 23 d'abril) "Cuando los animales tienen voz de poeta" a *La Razón* De: <https://www.anagrama-ed.es/view/22089/Sol%C3%A0%20LA%2061%20-%20La%20Raz%C3%B3n%20-Suplemento.pdf>

SÁNCHEZ MARTÍN, Luís (2020, 23 d'octubre). "Puertas que la literatura no suela abrir: una lectura de 'Canto yo i la muntanya balla' de Irene Solà" a *elDiario.es*. De: <https://www.anagrama-ed.es/view/23899/Sol%C3%A0%20NH%20629%20-%20elDiario.es.pdf>

SERRA, Montserrat (2019, 6 de juny). "Irene Solà: 'Certes històries sempre s'han explicat des de la perspectiva d'uns, dels mateixos'" a *Vila Web*. De: <https://www.vilaweb.cat/noticies/entrevista-irene-sola/>

VARELA, Irantzu (2021, 24 de març). "Ahora que todas creemos a Rocío" a *Pikara Magazine*. De: <https://www.pikaramagazine.com/2021/03/ahora-que-todas-creemos-a-rocio/>

VIÉTEZ, A. (2019, 5 de setembre). "Doblar el viento, volver a quererte" a *Zenda*. De: <https://www.zendalibros.com/doblar-el-tiempo-volver-a-quererte/>

WIKIPEDIA

Cas de La Manada (2021, 16 de maig). *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. Data de consulta: 18:03, maig 16, 2021 de

[//ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Cas de La Manada&oldid=27223110](https://ca.wikipedia.org/w/index.php?title=Cas_de_La_Manada&oldid=27223110).

Caso de La Manada (2021, 17 de febrero). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 18:55, mayo 18, 2021

desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Caso de La Manada&oldid=1332994499](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Caso_de_La_Manada&oldid=1332994499)

Ours dans la culture. (2021, avril 17). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Page consultée le 16:35, avril 17, 2021 à partir de

[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ours dans la culture&oldid=182003758](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ours_dans_la_culture&oldid=182003758).

Rizoma (filosofia). (2021, 25 de mayo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 20:46, junio 19, 2021

desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rizoma \(filosof%C3%ADa\)&oldid=135829317](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rizoma_(filosof%C3%ADa)&oldid=135829317).

Spleen baudelairien (2021, janvier 5). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Page consultée le 17:12, janvier 5, 2021 à partir de

[http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Spleen baudelairien&oldid=178467058](http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Spleen_baudelairien&oldid=178467058)

Ursidae. (2021, mai 21). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Page consultée le 18:27, mai 21, 2021 à partir de <http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ursidae&oldid=183123769>.