

Escrit per Mia Rojas Saez i tutoritzat per Judit Gil Farrero
Universitat Oberta de Catalunya | Màster en Filosofia per als Reptes Contemporanis
Lliurament a data de 24/06/2024

La melodia que s'esvaeix: extinció i silenci





Índex

Introducció	3
<i>Presentació i justificació del tema</i>	3
<i>Estat de la qüestió, metodologia i objectiu</i>	4
La filosofia de l'extinció	13
Orfeu i la melodia del món	18
<i>Orfeu, el gran Cantor</i>	23
<i>Jakob von Uexküll i l'ecosistema com a melodia</i>	26
<i>Deleuze i Guattari: ritornello, territoris i desert</i>	28
Speaker for the Dead: desert i silenci	33
Bibliografia	38



Abstract

El *mythos* grec es caracteritza per oferir a l'oient un món exuberant de vida i mort, una realitat en què els déus, la humanitat i l'animalitat no deixen de trobar-se i de transformar-se. Al bell mig d'aquest paisatge mític s'erigeix la figura d'Orfeu, fill d'Apol·lo i Cal·líope, aquell qui mitjançant el seu cant, acompanyat d'una lira, és capaç d'encantar, d'animar, de fer ballar pedres, arbres, animals i, fins i tot, els morts. Orfeu expressa la melodia d'un món primigeni que tal vegada mai hagi existit, però que no deixa de presentar-se'ns amb una nostàlgia que creix en la mateixa mesura que avancem en la línia del *progrés*.

Vivim un moment de ruptura històrica en què el *mythos* del *progrés* no sols ha demostrat perpetuar l'opressió i la injustícia arreu del món, sinó que ens ha portat fins al precipici de la sisena extinció massiva. És en aquest moment quan sorgeix la figura de l'*Speaker for the Dead*, aquell qui dirigeix la seva mirada vers la miriada d'éssers que s'extingeixen dia a dia, aquell qui no deixa de narrar-ne el seu record per evitar-ne l'oblit: d'un Orfeu que celebrava la vida hem arribat al cant fúnebre, a la figura de ciència-ficció que entona una *nekyia* per als morts.

Aquest treball no és una investigació crítica sobre la teleologia del progrés, no és tampoc un estudi extens sobre la realitat material de la sisena extinció massiva. És, per contra, l'explicitació d'una mirada heterodoxa sobre la pèrdua del món que combina filosofia contemporània amb la intuïció poètica de diversos autors moderns, vehiculada a partir de la transició d'una figura cantora a l'altra com el fet patent d'una mutació en la melodia del món, un procés que alhora portarà a percebre la Terra com a desert.

Paraules clau: *Orfeu*; *Speaker for the Dead*; *melodia*; *territori*; *extinció*



Introducció

Presentació i justificació del tema

Afirmar que estem al bell mig de la sisena extinció massiva no és res nou; la data recent d'uns estudis científics que mai s'aturen, la novetat de la literatura sobre l'extinció, no poden servir com a excusa per a invalidar la realitat de l'extinció —tal i com ho faria la posició negacionista, titllant-la de moda o deliri col·lectiu—, sinó més aviat per a confirmar el caràcter catastròfic —*tsunami*— d'aquesta: l'abisme de l'extinció ha inundat tot l'imaginari social, i l'horitzó d'una gran ruïna se superposa a tota esperança d'un futur millor. D'alguna manera, tot pensament prou desenvolupat s'acaba topant amb el límit de l'extinció, i allà és precisament on s'atura: l'extinció és allò que no *podem*, que no *sabem*, que *temem* pensar. I precisament perquè l'extinció humana és l'últim desastre imaginable, per la por que posseeix tot cos que es planteja la possibilitat que es faci realitat, és que no podem pensar més enllà de la *urgència* i ens encaminem, capcots, cap un món inhabitable per a gran part del bios.

Pensar en la sisena extinció massiva és, a hores d'ara, més important que qualsevol altra cosa: fer-ho des de diferents angles és un imperatiu. Eixamplar el problema, il·luminar fins al més petit racó de la desfeta de la vida és també una manera de problematitzar les solucions en aparença fàcils que ens ofereix el panorama polític actual: evitar que l'extinció continuï devorant la vida no és només qüestió d'enretirar CO₂ de l'atmosfera o de superar la política estatal per a passar a un model de gestió planetària basat en criteris racionalistes i econòmics; no és qüestió tampoc d'invertir més diners en el desenvolupament de la tecnologia de fusió nuclear, ni de substituir tot el transport privat de combustió per transport privat elèctric. En aquest punt, afirmo que el *tecnooptimisme* no és res més que una continuació de la trajectòria que ens ha dut fins al precipici.

Finalment, prendre l'extinció com a tema d'estudi no és tant una decisió personal com una necessitat —no és una elecció des de la simple raó, sinó una imposició afectiva. Aquesta és fruit d'un amor per la vida que va més enllà de les fronteres d'allò humà, una fascinació inacabable per la riquesa de l'existència, que em porta inevitablement a la *solastàlgia* com a nostàlgia d'allò que un cop va ser el món —el món que canta Orfeu— i que ha estat enterrat sota ciment, ofegat amb gasos, desplaçat amb serres, tanques i preses i aniquilat amb verins, trampes i armes. En aquest món, soc òrfena.



Estat de la qüestió, metodologia i objectiu

Es pot dir que els efectes humans sobre el medi ambient apareixen en l'imaginari social amb *Silent Spring*¹ de Rachel Carson (1962), una obra notable que va provocar —per primer cop, i potser últim— un veritable moviment de coordinació global per a la prohibició de l'ús del DDT, un plaguicida extremament tòxic. La literatura científica, d'una banda, no deixa d'estudiar els efectes del canvi climàtic sobre el bios; és una tasca descriptiva que enuncia sota el domini epistemològic de la ciència. És precisament el caràcter particular del discurs científic —suposadament neutral i profundament impersonal, en tant que condició de tot enunciat científic emès a partir d'un *testimoni modest*²— el que suposadament evita una major consciència humana del desastre climàtic; i és arran d'aquesta necessitat de comunicar la tragèdia al món que apareixen els programes televisius, els populars documentals de *National Geographic* —amb David Attenborough o Jane Goodall— i una literatura secundària de caire divulgatiu. Si l'ecologia ha permeat en la societat, ha entrat en el joc de la política nacional i internacional —si bé dèbilment—, és gràcies a aquesta necessitat de *fer saber*, fora de la comunitat científica, la realitat molt palpable del desastre climàtic —producte d'una presa de responsabilitat per part dels investigadors. Podem definir aquest moment d'explosió mediàtica com a vital per a la supervivència d'una multiplicitat d'espècies que, en aquests moments, estan sotmeses a tot un aparell de cura i vigilància per part d'un exèrcit de biòlegs dedicats a la conservació —precisament aquells cossos-espectadors que es van sentir interpel·lats pel silenci esfereïdor de la mort en massa, per l'ocell que segueix cantant tot i no obtenir resposta. És l'esforç diari d'aquests —cal dir-ho decididament— que manté obert un horitzó d'esperança, per estret que sigui, per a milers d'espècies.

Així, si la literatura científica sobre l'extinció és abundant i no deixa de créixer, la literatura filosòfica ha trigat un temps a adaptar-s'hi i començar a pensar-la més enllà d'obvietats: ha estat necessari acabar amb el dictat de l'*antropocentrisme* perquè, amb el gir *posthumà*³, aparegués una producció a l'alçada del repte. Si bé els *extinction studies* són recents, suposen una mutació en la història de la filosofia i són descrits amb més

¹ Carson (2000).

² Picada d'ullet al llibre Haraway (2021).

³ El posthumanisme treballa a partir de la superació teòrica del subjecte Home, el mite de l'individu i la fi del dictat antropocèntric, buscant altres maneres d'entendre el subjecte humà i possibilitar una rehabilitació de la relació amb la resta de vivents. Per a un major desenvolupament del concepte, recomano llegir Braidotti (2015).



exactitud mitjançant la categoria *multispecies ethnography*⁴; la producció filosòfica interseca amb una etnografia més-que-humana, amb l'etologia i la biologia. Els *extinction studies* constitueixen un marc de pensament que s'ha després de les categories estanques de la filosofia occidental per a pensar la realitat material de la sisena extinció massiva: el subjecte d'enunciació se centra en l'estudi del procés d'extinció d'una espècie concreta i, en fer-ho, descobreix de quines maneres la desaparició d'aquesta afecta el teixit de la vida i del real. En aquest sentit, segueix amb la idea deleuziana sobre l'estricta relació entre el problema i el concepte: "Tot concepte remet a un problema, a problemes sense els quals no tindria sentit."⁵ La sèrie de conceptes que apareixen en els estudis sobre l'extinció són, primer i abans que res, eines per a pensar en el problema d'una manera nova, tal vegada més productiva: si la filosofia sobre l'extinció té, en aquest sentit, un enfocament en certa manera utilitari, és perquè tot cos involucrat es veu afectat, travessat sensiblement per aquestes morts. Tot estudi sobre l'extinció té com a origen un imperatiu ètic sentit a nivell individual, neix d'un sentiment d'interpel·lació que transcendeix la frontera humana: si es pensa sobre l'extinció és per ajudar a evitar-la, en primer lloc; per a prendre el paper de testimoni d'aquestes morts, per a evitar-ne la condemna a l'oblit, en segon lloc.

La filosofia contemporània —més centrada en la creació que en la crítica, abundant a finals del segle XX— ha deixat enrere el mite modern de l'individu auto constituït i reformula el món partir de la teoria de la interdependència —ecològica primer, feminista després— i la descripció ontològica de la realitat com a teixit. Aquesta concepció prové, d'una banda, del pensament de William James —el teixit del real com a *patchwork*⁶ en tant que "*What really exists is not things made but things in the making*"⁷— i d'Alfred Whitehead⁸; d'altra, de la sofisticació de l'ecologia com a disciplina, que no deixa d'identificar i insistir en que tota vida està entrelaçada amb una multiplicitat heterogènia de vides: no hi ha *being* sinó *becoming*, i tot *becoming* és *becoming-with*. Els *animal studies*, en aquest sentit, han originat una multiplicitat de conceptes i figures extremament útils per a repensar la relació entre la humanitat i l'animalitat, eixamplant la noció de subjecte. Així, el treball habitarà consecutivament dos marcs temporals, en certa manera

⁴ "A *multispecies ethics* aims to take seriously a diversity of competing understandings, possibilities, and priorities; a diversity of worlds." Van Dooren (2019), p. 12.

⁵ Deleuze i Guattari (2021), p. 39.

⁶ Per aprofundir-hi, recomano la lectura d'un excel·lent estudi sobre William James a Lapoujade (2020).

⁷ Lapoujade (2020), p. 2.

⁸ Relectura valuósíssima de la filosofia processual d'Alfred Whitehead a Stengers (2014).



simultanis i antagònics. En primer lloc, l'*Antropocè*⁹ no sols com a nova època geològica¹⁰, marcada i dominada per la humanitat, sinó com a marc epistemològic antropocèntric i racionalista, serà eminentment el territori de la descripció científica de la sisena extinció massiva, que servirà com a justificació del treball però no serà desenvolupada. Un cop acabat aquest primer pas, es farà una visita a la filosofia de l'extinció, un moment que conjuga —com ja he explicat— l'etologia i l'ecologia, l'etnografia, la història i la filosofia, i que desborda per totes bandes la figura mítica de l'*anthropos*, acabant amb l'*excepcionalisme humà*. Finalment, la tercera part del treball habitarà el *Fonocè* com a espai-temps basat en l'escolta atenta del món:

*[Habitar el Fonoceno] es no olvidar que si la Tierra cruje y rechina, también canta. Es no olvidar tampoco que esos cantos están desapareciendo, pero que desaparecerán más aún si no les prestamos atención. Y que, con ellos, desaparecerán múltiples maneras de habitar la Tierra, invenciones de vida, composiciones, partituras melódicas, apropiaciones delicadas, maneras de ser e importancias. Todo lo que hace territorios y lo que hacen los territorios animados, ritmados, vividos, amados. Habitados. Vivir nuestra época llamándola "Fonoceno" es aprender a prestar atención al silencio que el canto de un mirlo puede hacer existir; es vivir en territorios cantados, pero es asimismo no olvidar que el silencio podría imponerse.*¹¹

Habitar el Fonocè suposa una obertura: és l'adopció d'un cos que es permet ser afectat i travessat per afectes còsmics i animals, és una escolta activa, el brot d'unes orelles sintonitzades amb un espectre acústic més ampli; habitar el Fonocè és preguntar-nos quines veus sentim, quina és la seva dinàmica, de quina manera es reparteixen l'espai i, sobretot, què poden estar dient; és, en aquest sentit, un exercici parcialment especulatiu que necessita deixar de prestar atenció al monòleg de l'*anthropos* per a escoltar el caràcter polifònic del món.

En aquesta darrera part pretenc traçar un pont entre la figura mítica d'Orfeu, el gran Cantor, i la figura contemporània, filosòfica i d'origen literari de l'*Speaker for the Dead*¹², aquell qui entona una *nekyia*. Per a fer-ho, em centraré breument en la interpretació del

⁹ Crutzen i Stoermer (2000).

¹⁰ Si bé el terme ha estat rebutjat recentment, segueix tenint un valor heurístic incalculable per a pensar el present en termes interdisciplinaris.

¹¹ Despret (2022), p. 159.

¹² La figura prové del llibre homònim Scott Card (2013) i és represa i ampliada a Despret (2021) i Haraway (2016).



cant d'Orfeu i el rescat d'aquesta figura per part de la poesia moderna, a partir de Baudelaire; després, utilitzaré la intuïció sensible de l'etòleg von Uexküll per a fonamentar a nivell filosòfic i científic l'existència material d'una melodia del món. Tot i això, von Uexküll encara no serà suficient, i recorreré a la filosofia de Deleuze i Guattari, que permetrà tant complicar la realitat d'aquesta melodia com copsar-ne amb major claredat la seva desfeta, així com els efectes que té aquesta en el teixit del real. Finalment, serà l'*Speaker for the Dead* qui serà usat per a pensar l'estat actual de la melodia del món i del món en si mateix, a partir dels conceptes filosòfics presentats i la intuïció poètica de diversos autors. No desitjo que el paper de la poesia i la literatura en aquest treball sigui considerat complementari; ans al contrari, és la poesia qui és més capaç de donar a llum una Idea o Imatge, i la filosofia qui ha de trobar el camí per a interpretar-la, justificar-la o rebutjar-la. “*El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es «lo que da que pensar»;* mucho más importante que el filósofo, el poeta.”¹³ Així, l'argument es pot seguir tant a partir del desenvolupament filosòfic com des dels diversos fragments poètics que hi apareixen.

Pensar la sisena extinció massiva des de la musicalitat pròpia del món és una elecció particular, fruit de la convicció que ni el discurs científic ni el discurs filosòfic convencional són capaços de convocar les Imatges de la veritable catàstrofe que està tenint lloc: només l'Art i la filosofia més especulativa poden fer sentir en la pròpia pell la profunda pèrdua de món que estem sofrint. La idea pitagòrica d'una música de les esferes¹⁴ xifra una intuïció present en la humanitat des de l'albor dels temps: si tradicionalment s'havia xifrat immutable, què canvia si per contra es pensa com a immanent a la pròpia Vida? D'aquesta manera, pensar en una melodia del món serà fer-ho, de manera simultània, en el teixit de la vida i el teixit del real; narrant l'extinció, es narrarà també el silenci i la transformació mateixa del món. Posar el focus en l'existència d'una melodia polifònica és apel·lar al sensible, al caràcter immaterial i espiritual de la Música i la seva companya, la Poesia, en un moment en què la Paraula —sobreabundant i convencional— ha estat segrestada i, buida, ens cau a sobre com una plaga d'Egipte. Finalment, és una manera d'intentar salvar l'abisme existent entre les paraules i les coses¹⁵, —“*What's in a name? That which we call a rose / By any other name would smell*

¹³ Deleuze (2021), p. 112.

¹⁴ Fubini (2001).

¹⁵ Foucault (2002).



as sweet.”¹⁶— de desterrar la sensació inevitable d’una relació contingent entre la paraula i la realitat material que designa, abandonar en cert grau el camp lingüístic per habitar l’espai extralingüístic de la Música i la *poesia-força*, apel·lar al sistema nerviós i no al cervell¹⁷. “*Can words say anything? Do not words destroy the symbol that lies beyond the reach of words?*”¹⁸ Tot i que la poesia encara opera sota el codi lingüístic, la paraula poètica no deixa de portar al límit la llengua, no deixa de fer-la vibrar com el cant dels ocells, tremolar com la terra sota l’amenaça del volcà, zigzaguejar com la primera de les Serps. La Poesia que apareix en l’obra no s’ha de concebre —com es veurà— com a exercici individual, com a mera expressió personal, sinó com un afer de sang, com l’aparició d’una Paraula Sagrada, màgica, primigènia, desencadenament de Llum o Fosc; Poeta-Bruixot, Poeta-Sacerdot, Vident. “En la paraula, en el verb, hi ha alguna cosa sagrada que ens protegeix de fer-ne un joc d’atzar. Fer anar sàviament una llengua és practicar una mena de bruixeria evocatòria.”¹⁹ Per tal de ser afectat, per tal de copsar la Idea que habita les profunditats d’aquest treball, només demano un esforç doble: Obertura i Escolta. “*Tout ce qui n’est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d’enregistrement.*”²⁰

Si bé es tracta d’un treball acadèmic de l’àmbit de la filosofia, he intentat fer intel·ligible tot concepte i transparent l’argumentació, amb una narrativa lineal i acumulativa. El paper dels primers dos capítols —la ciència de l’extinció i la filosofia de l’extinció— és el de posar els fonaments empírics i racionals d’una argumentació que adquirirà, amb el pas de les pàgines, un caràcter més i més especulatiu. La intenció no és la de construir un temple —un sistema filosòfic— sinó aportar una Imatge, una Idea, per fugaç que sigui. De la mateixa manera que Cézanne va dedicar la vida sencera a captar “*l’être pommesque de la pomme*”²¹ i l’obra de Turner mostra la gloriosa essència de la Llum, el meu desig és el d’aportar el Silenci, només el Silenci. El motiu principal d’aquest exercici d’escriptura és la convocatòria d’un poble, res més que un poble capaç d’escoltar el Silenci esfereïdor en el si del món, capaç de callar i escoltar el clamor dels Vivents. “L’oferiment del Silenci a l’Orella sobrepassa el so.”²²

¹⁶ Shakespeare (2016), p. 42.

¹⁷ Deleuze (2002).

¹⁸ Woolf, V. (2016b), pp. 23-24.

¹⁹ Baudelaire (2024), p. 55.

²⁰ Artaud (2003), p. 11.

²¹ Deleuze (2002), p. 40.

²² Dickinson (2022), p. 56.



La ciència de l'extinció

*Oh Matchless Earth,
We underrate the chance
to dwell in Thee.*²³
Emily Dickinson

La humanitat ha tingut consciència de l'existència dels ecosistemes —entesos com a unitat biòtica entreteixida per relacions d'interdependència— des de l'albor dels temps; el terme modern només legitima aquesta intuïció als ulls de la ciència, que es disposa des de llavors a identificar-ne els integrants i a categoritzar-los segons les seves funcions. La realitat és que tot i l'aridesa de les descripcions científiques, la fascinació humana —i per tant, també científica— perviu i, de fet, s'incrementa a mesura que es comprèn la complexitat del seu funcionament, que ve acompanyada de la sensació d'un equilibri gairebé miraculós. Serà precisament la noció d'equilibri i la contigua de resiliència les que serviran per a pensar la possibilitat molt real de la desfeta dels ecosistemes. Però abans del segle XX, amb els grans avanços tècnics que permetran una ciència biològica cada vegada més sofisticada, ja es tenia constància de l'extinció. La seva història és llarga i tortuosa.

De fet, és durant el desenvolupament de la mineria a centre Europa —segles XV i XVI— que es descobreix la presència de fòssils absolutament aliens a la realitat biòtica del moment: primer, la *megafauna* extingida a inicis de l'Holocè, amb els mamuts com a símbol —els darrers estudis apunten, de fet, a l'origen antropogènic d'aquesta extinció²⁴. Més tard, és clar, l'espectacularitat pròpia dels ossos de dinosaure, que s'exhibeixen arreu del món. Hi ha, durant els segles XVIII i XIX, una onada d'entusiasme que du a un desenvolupament significatiu en les ciències naturals. Si bé les explicacions que es donen a la presència d'aquestes restes són múltiples —es pot trobar una genealogia de la idea de l'evolució a l'obra de Kolbert²⁵— el que es fa evident és que la biota pot morir en termes absoluts: extingir-se. El que no es creu, fins a mitjans del segle XIX, el que és impensable —tot i la recent experiència britànica d'extinció dels dodos a les Illes Maurici— és que la humanitat sigui capaç d'acabar amb espècies senceres: seria desfer l'obra divina.

²³ Dickinson (2019), p. 177.

²⁴ Robin O'Keefe i altres (2023).

²⁵ Kolbert (2015).



I és que si el segle XIX és el de major intensitat en termes d'urbanització i industrialització a Europa —especialment al Regne Unit—, aquesta es percep de maneres contràries. Per un costat, hi ha la posició —la de Saint-Simon, però també la de Marx i la de la burgesia— que veu en la Modernitat industrial un estadi inevitable de la civilització, el moment històric en què l'Home passa a dominar la Natura —i pels marxistes, l'avantsala de la dictadura del proletariat. Una posició més cauta la trobem en Fourier o en Huzar, el 1857:

*Dans cent ou deux cents ans le monde, étant sillonné de chemins de fer, de bateaux à vapeur, étant couvert d'usines, de fabriques, dégagera des billions de mètres cubes d'acide carbonique et d'oxyde de carbone, et comme les forêts auront été détruites, ces centaines de billions d'acide carbonique et d'oxyde de carbone pourront bien troubler un peu l'harmonie du monde.*²⁶

No és sinistre, veure complida tan exactament una predicció científica —lògica— de conseqüències fatals? La possibilitat dels efectes de la industrialització en el clima, en la vida, ha estat present en el pensament científic des de fa prop de dos segles. Si l'entrada a l'Antropocè com a època geològica, com a reconeixement d'una profunda cicatriu antropogènica en la Terra, és recent —la publicació de Crutzen i Stoermer data de l'any 2000—, no és a causa d'una insuficiència tècnica o un desconeixement científic, sinó fruit de la negativa sistemàtica i sistèmica a donar peu a investigacions que puguin contrariar la narrativa oficial sobre les bondats del progrés. Es tracta, doncs, d'una ignorància produïda per aquells qui s'han beneficiat més de la industrialització i l'expansió capitalista: els països Occidentals, l'oligarquia industrial. I per a fer-ho, només van haver de dirigir els fons universitaris cap a uns estudis i no cap uns altres, els fons privats cap a certs sectors i no d'altres, ofegant econòmicament o atacant la reputació científica de qualsevol veu dissident. Les tècniques de desinformació, que sempre es pensen contemporànies, tenen pel contrari una llarga genealogia.

La ciència de la sisena extinció suposa un enorme treball de camp, en tant que no es tracta d'un procés homogeni per a totes les espècies, ni tampoc té un caràcter instantani: l'extinció és un procés lent i penós, en què les espècies afectades solen romandre al precipici força temps —gràcies, precisament, a la tasca de conservació. El fet que l'extinció no sigui fruit d'un cataclisme, la diversitat de maneres de morir, suposa una dificultat afegida en la determinació exacta de la taxa d'extinció; pel seu origen, en canvi,

²⁶ Citat a Bonneuil i de Jouvancourt (2014).



es pot mantenir l'esperança d'aturar aquesta mort innecessària, com a mínim fins al moment en què se superin els *tipping points*²⁷ i s'entri en un règim climàtic caòtic, inhabitable per a la biota contemporània. Però quina és la magnitud de l'extinció, ara mateix? Qui mor, en quines quantitats i on?

Els estudis més recents²⁸ parlen d'una ràtio d'extinció d'entre 100 i 10000 vegades major a la de fons, estimació que tot i la seva variabilitat permet equiparar la catàstrofe actual al nivell de les extincions massives anteriors²⁹: tot estudi científic caracteritza, en primer lloc, el moment actual com immers en una nova extinció massiva, els efectes de la qual només es comencen a conèixer; en segon lloc, confirma el seu origen antropogènic.

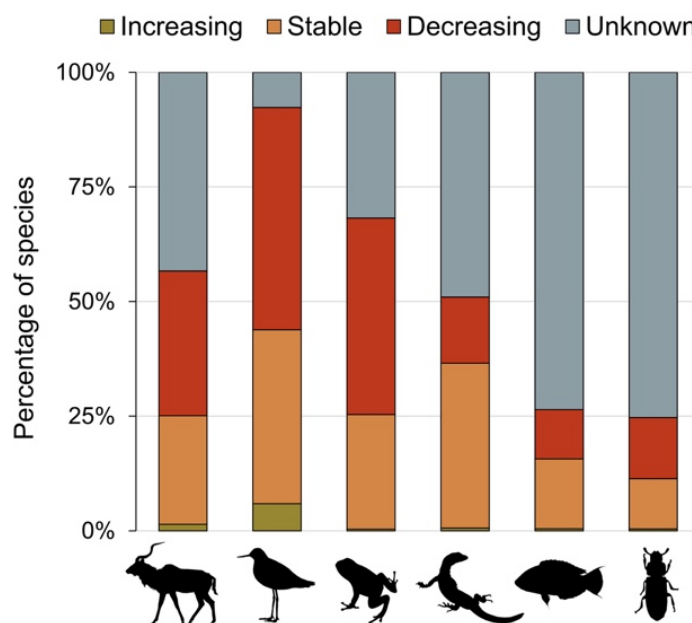


Figura 1: Percentatge d'espècies per grup taxonòmic amb una tendència poblacional decreixent, estable, creixent o desconeguda/no calculada. Gràfic extret d'article a *Biological Reviews*³⁰.

El gràfic superior mostra la tendència poblacional de diferents grups: així, sobre 5569 espècies de mamífers estudiades—la columna pertanyent a la figura de l'esquerra—, només un 2% està incrementant la seva població, mentre que prop d'un 30% n'està perdent. Tots els grups estan immersos en dinàmiques marcadament negatives, un fet

²⁷ Els *tipping points* assenyalen punts d'inflexió en la realitat climàtica global, límits —en els casquets polars, en la pluviosilva o en el corrent oceànic AMOC— a partir dels quals es posen en marxa mecanismes de retroalimentació que canviarien per sempre el punt d'equilibri del sistema climàtic. Per a més informació, recomano llegir Thunberg (2022).

²⁸ GrrlScientist (2023).

²⁹ Per un breu repàs sobre la ràtio d'extinció de fons i les cinc extincions massives anteriors, és recomanable llegir l'article Begum (2023).

³⁰ Finn, Grattarola i Pincheira-Donoso (2023).



doblement negatiu en tant que cada espècie forma part d'una xarxa d'interdependència i, en entrar en un cicle de pèrdua poblacional, afecta negativament a la resta de l'ecosistema, a més d'empitjorar la seva pròpia viabilitat com a espècie en esdevenir més fràgil respecte possibles imprevistos —imprevistos que precisament són ara més freqüents, fenòmens climàtics extrems com sequeres i inundacions. En portada de la IUCN³¹ apareixen dues dades prou significatives: hi ha, a data d'avui, 44000 espècies en risc d'extinció, un 28% de les espècies estudiades. Fins quan, tanta mort? *Quid vitae?*³² *Quid juris?*³³



Figura 2: Reproducció de *Riding with death* (1988) de Jean-Michel Basquiat³⁴.

³¹ International Union for Conservation of Nature. *The IUCN Red List of Threatened Species*. <https://www.iucnredlist.org/es/>

³² La pregunta per quina vida vivim, quines vides fem viure, no deixa de recordar l'inici de Camus (2012): “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía”.

³³ Reperent la pregunta que recorre l'obra de Gilles Deleuze, “amb quin dret?” se'ns imposa aquesta vida, aquesta mort? Lapoujade (2016).

³⁴ Basquiat (1988).



La filosofia de l'extinció

Què es pot esperar de la xifra que sorgeix dels mil treballs, estranys a ulls civils, de la ciència i l'empirisme? Per a la ciència, el percentatge és el final de la feina; per a la filosofia, és el punt de partida. La raó està d'acord amb el judici de la ciència, però la xifra no permea en el cos, no l'afecta, no provoca la Visió de la Mort o l'Audició del Silenci. I com podria, si fins i tot la paraula difícilment interpel·la la sensibilitat? “El Súmmum de la Paraula / És la impotència de Dir.”³⁵ La filosofia de l'extinció brota com a resposta a l'enunciat científic; seva és la pregunta, *quid vitae?* Quines vides són viscudes i quines perdudes, en quines condicions, sota el règim de l'extinció massiva? “*The pressing question is how to inherit, how to face, the living — and killing past. The urgent need is to learn how to do that in order to be able to take the present seriously, in order to be able to move toward multispecies reconciliation.*”³⁶ La filosofia de l'extinció és una filosofia d'emergència, de frenada³⁷, profundament ètica: no deixa de girar al voltant de la imatge d'un món on la convivència multiespècie no està subjugada als desitjos i errors de l'antropocentrisme, on l'animal també té un rostre³⁸, el dret a una vida digna.

Descartada la possibilitat de viatjar en el temps, la filosofia de l'extinció es construeix a partir de la materialitat de la mort; és una filosofia de camp, muntanya, bosc, oceà, on primer es narra l'extraordinària riquesa del teixit de la vida —els cargols, els corbs i els albatros de van Dooren; els dingos i ratpenats de Bird Rose— i tot seguit es mostra quines violències han contribuït a la seva desfeta. El mètode trenca el cor; les paraules són rastres de cadàvers que s'apilonen davant la indiferència humana. L'èmfasi en la narració prové del convenciment de la capacitat d'aquesta de canviar el món: “*Stories are always more than simply descriptive: we live by stories, and so they are inevitably powerful contributors to the shaping of our shared world.*”³⁹ Els filòsofs compromesos a explorar aquestes morts pertanyen ja a la figura de l'*Speaker for the Dead*, i actuen com a vector de contagi; jo mateixa em sento, en certa manera, impel·lida a encarnar-la.

³⁵ Dickinson (2023), p. 24.

³⁶ Van Dooren (2022), p. 80.

³⁷ Picada d'ullet a la frase de Walter Benjamin: “Pot ser que les revolucions siguin l'acte mitjançant el qual la humanitat que viatja en aquest tren acciona els frens d'emergència” citada a Löwy (2020), p. 135.

³⁸ En parlar del rostre faig referència a la filosofia de Lévinas, que determina la visió del rostre humà com a demanda ètica immediata i de caràcter sagrat. La filosofia de l'extinció busca ampliar la noció de rostre a la resta del bios.

³⁹ Van Dooren (2016), p. 10.



Voldria presentar alguns dels conceptes més rellevants per a pensar en l'extinció de maneres més productives, superant l'estadi inicial d'estupor i tristor i complicant les idees més comunes.

En parlar d'extinció se sol tenir en ment la imatge del cos mort, desemparat; també la del cataclisme, volcà o meteorit, que acaba amb la vida en un instant. Es pensa en l'extinció d'una espècie com l'infant que trepitja formigues o aboca aigua al cau; com un esdeveniment transcendent, un inevitable; després de tot, l'extinció és condició per a l'evolució de les espècies. Però cal furgar en les imatges del pensament comunes, anar més enllà dels afectes tristos que desprenen les imatges del darrer lleó en llibertat, de la balena solitària, de l'ocell que, tot i no rebre resposta, no deixa de cantar.



Figura 3: Última imatge del lleó de l'Atlas, el 1925⁴⁰.

I bé, quan s'extingeix una espècie s'extingeix un món, una *manera d'habitar el món* molt concreta: habitar el món és fer-ho dins d'uns paràmetres socials, culturals, simbòlics, sota una percepció sensible única. Quan una espècie mor no ho fa només la població en concret, sinó que també queda esborrada la seva història viva; cada individu és una *temporalitat encarnada*⁴¹, una ruta específica que ha pres la Vida, entesa com a procés d'especiació, com a evolució, al llarg de milers o milions d'anys. No mor només l'últim individu de l'espècie, sinó la memòria de tots els seus avantpassats i l'existència virtual dels seus descendents: la continuïtat d'una línia evolutiva sencera es veu truncada.

⁴⁰ Imatge extreta de l'article Black, Fellous i altres. (2013).

⁴¹ Traducció pròpia del concepte *embodied temporality* a van Dooren (2016), p.22. Tot individu, producte de la selecció natural, encarna una història evolutiva d'eons, milers de generacions; tot individu és, també, el punt a partir del qual els cossos per venir es construiran. Així, tot cos és una singularitat, l'expressió densa i material del Temps.



Donat que tota existència és coexistència, tota evolució coevolució, la desaparició d'una espècie en el teixit vital afecta la realitat immediata de l'ecosistema al qual pertanyia, en tant que deixa d'acomplir el seu paper en les diferents relacions que havia establert amb la resta de vivents. Si els efectes són sempre una reacció en cadena, com més complexos són els ecosistemes més difícils són de preveure les seves conseqüències: així, existeix la possibilitat molt real que l'extinció de certa espècie arrossegui l'ecosistema sencer cap al desastre. Coevolució, coexistència, coextinció. És el que Bird Rose nomena *double death*: “*death cannot be twisted back into life and instead starts piling up corpses in the land of the living.*”⁴² La *doble mort* té lloc quan la desaparició d'una espècie suposa l'extinció funcional d'un ecosistema, la condemna del teixit vital al qual pertanyia, que des de llavors anirà decaient; *doble mort* és que la ràtio d'extinció sigui tan alta que el procés creador evolutiu es vegi àmpliament superat, que la biota s'empobreixi progressivament; *doble mort* és, finalment, la desaparició d'una branca sencera de l'evolució, que provocarà canvis irremeiables en el futur evolutiu de la resta de vivents amb qui estava entrelaçada, doncs deixa de suposar una pressió evolutiva d'un tipus o altre. L'extinció d'una espècie és, simultàniament, pèrdua d'un passat ancestral, desfeta del present i mutació del futur. Per convèncer-se d'aquesta realitat només cal pensar en la precària existència dels mamífers fins la cinquena extinció massiva, dominats pels dinosaures. En aquest sentit, es fa evident que cada extinció massiva suposa alhora la pèrdua d'una gran part de la biota existent i la possibilitat que floreixi una biota diferent, que potser no s'hauria desenvolupat mai sota les condicions prèvies. La vida s'obre pas, a pesar de tot.

És important tenir en ment que la vida ha estat present al planeta des de fa milers de milions d'anys, en condicions atmosfèriques, climàtiques i geològiques molt diferents: els estudis de l'extinció no tenen per objectiu evitar l'extinció com a procés natural inherent a la vida, sinó l'extinció antropogènica, l'assassinat en massa, conscient en major o menor grau; tampoc s'oposen a la mort com a tal, doncs aquesta forma part del cicle vital —la mort és necessària, cal repetir-se un i altre cop—, sinó a la *doble mort* com a atemptat contra la vida. Un apunt molt interessant és el de la filòsofa Eileen Crist, que conceptualitza aquesta insistència de la vida a florir de nou després de cada extinció massiva com la *flama de la vida*⁴³.

⁴² Van Dooren (2016), p. 54.

⁴³ Rose (2022), p. 14.



Per a Crist, la *flama de la vida* s'articula en tres dimensions: diversitat, complexitat i abundància. En primer lloc, la història de la humanitat en tant que història del domini sobre la natura és principalment la del desenvolupament de maneres cada vegada més eficients de matar els vivents que no s'acomoden, per una raó o altra, als desitjos humans; tot ésser que no pot ser aprofitat per a ús humà —emocional, alimentari, simbòlic— perd el seu dret a la vida. Així, la humanitat ha produït l'escassetat ignominiosa d'una enorme quantitat d'espècies —tal i com s'ha vist en la gràfica anterior, la major part de poblacions estan en declivi— mentre ha provocat una expansió poblacional aberrant d'altres. La història de l'agricultura humana —com a domesticació de les plantes que acaba en la instauració del monocultiu— junt amb la més recent de la ramaderia intensiva —d'una abjecció tal que voldria evitar pensar— és la de la tria dels cossos més dòcils, la del despotisme sobre la vida; així doncs, alhora una escassetat impensable de cossos que escapen al control de la humanitat i superabundància dels més dòcils que porta a una incalculable pèrdua de la biodiversitat, també deguda a la pressió per alimentar una població humana sempre creixent i cada cop més voraç. La complexitat és en certa manera una dimensió difícil de quantificar, i mètriques com la quantitat de material genètic es fan insuficients; de la mateixa manera que la complexitat d'un ecosistema depèn de la densitat de la xarxa relacional del bios, la complexitat d'un organisme pot ser assimilada a la quantitat de funcions i relacions d'interdependència a l'interior d'aquest, al nivell de comunicació i metabolisme que és necessari per a mantenir-se en vida. En aquest punt, cal declarar que l'organització orgànica del regne animal és netament més complexa que en regnes com el protoctist o fúngic: es pot definir el procés evolutiu com la direcció vers una complexitat creixent, prou evident en el pas dels organismes unicel·lulars als pluricel·lulars, dels procariotes als eucariotes, de la reproducció asexual a la sexual. Assenyalar que s'està atacant la complexitat és, doncs, insistir en el fet que són els organismes macroscòpics qui es veuen sotmesos amb més violència a la voluntat humana —gestió biopolítica de la biota—, mentre que els microscòpics escapen amb major o menor impunitat —el panòptic és impotent a aquest nivell.

Així, si la supervivència d'alguns mamífers —modestos, però avantpassats humans de totes maneres —durant la cinquena extinció massiva va permetre el desenvolupament d'un nivell de complexitat desconegut fins al moment, com més s'ataquen les tres dimensions de la *flama de la vida* menor és la capacitat d'aquesta per a recuperar-se i explotar de nou. En esborrar branques evolutives senceres, en ésser especialment afectats



els éssers més complexos, s'està desfent un camí que va trigar milers de milions d'anys a realitzar-se: de sobreviure només els éssers més senzills —de permetre només l'existència lliure d'aquests—, la humanitat quedarà aïllada evolutivament, i la *flama de la vida*, debilitada, pot trigar centenars de milions d'anys a il·luminar de nou. Hi ha una tristesa infinita en la diferència en l'escala temporal humana i la de la vida: en apagar la flama de la vida, la humanitat s'està condemnant a la soledat més absoluta. Com es definirà la humanitat, sense l'animalitat? Quins seran el seu passat i el seu futur? Potser la humanitat aconseguirà, finalment, ser la seva pròpia creadora.

S'estan desenvolupant totes les condicions per a transformar el planeta en un desert: un espai on la vida és una sorpresa, habitat per unes poques espècies molt concretes i que, degut a l'escassetat provocada per les seves condicions climàtiques, la complexitat —més demandant en termes de recursos— difícilment pot sobreviure-hi o fer-hi aparició. La imatge del lleó de l'Atlas que vaga solitari entre muntanyes potser simbolitzarà, prou aviat, la realitat d'una humanitat que, si va néixer al jardí de l'Edèn, morirà al desert, en silenci, sota un sol de justícia.

I tot i això, tot i això, no es pot abandonar l'esperança, no es pot abandonar la vida a la màquina de la mort, no en silenci. Cantar a la vida, sí; cantar als que hi són i abunden, cantar als que habiten a dures penes el precipici, cantar als morts per portar-los de nou a la vida. Cantar; no rendir-se al silenci. "*Do not go gentle into that good night. Rage, rage against the dying of the light.*"⁴⁴

*I TOOK my power in my hand
And went against the world;
'Twas not so much as David had,
But I was twice as bold.
I aimed my pebble, but myself
Was all the one that fell.
Was it Goliath was too large,
Or only I too small?*⁴⁵

⁴⁴ Thomas, D. (2016), p. 30.

⁴⁵ Dickinson (2022), p. 72.



Orfeu i la melodia del món

*Art does not reproduce the visible;
it makes visible.*⁴⁶

Paul Klee

Al bell mig de l'obra de Charles Bukowski apareix un poema com un llampec, un mal sense consol. *There's a bluebird in my heart that wants to get out*⁴⁷, repeteix un i altre cop.

I'm too tough for him, I say, stay in there, I'm not going to let anybody see you. [...] I only let him out at night sometimes when everybody's asleep. I say, I know that you're there, so don't be sad. Then I put him back, but he's singing a little in there, I haven't quiet let him die and we sleep together like that with our secret pact.

La imatge de l'ocell que habita dins nostre, que desitja la llibertat i canta, canta a pesar de la gàbia, a pesar del silenci que se li imposa, és una bellíssima manera de concebre les maneres en què ens limitem, ens conformem a la norma, ens protegim emocionalment. M'agrada pensar que Renée Descartes —el creador de l'infame *animal-màquina*, el que trobava la natura muda pel sol fet de no parlar francès— tenia també un ocell dins seu que, a pesar de l'aparent aridesa de la seva ànima, no deixava de cantar. Pot una viure, sense un pit-roig o un rossinyol que la consoli? Com deia Shakespeare:

*The man that hath no music in himself, / Nor is not moved with concord of sweet sounds, / Is fit for treasons, stratagems and spoils, / The motions of his spirit are dull as night / And his affections dark as Erebus: / Let no such man be trusted. Mark the music.*⁴⁸

Si els Poetes són aquells que cada matí alliberen el seu ocell particular i cada nit s'hi alliten, pocs són els filòsofs que han estat capaços d'abraçar el valor del sensible com a tal: entre ells s'hi troba Gilles Deleuze i la seva art-filosofia. Fugint de les limitacions imposades per les tradicions epistèmiques racionalista i empirista, Deleuze funda l'*empirisme transcendental*⁴⁹. Tot i l'aparent oxímoron, l'empirisme transcendental constitueix una articulació de la Matèria i la Idea, del fenomen al noümen: en allò ofert a la sensibilitat s'entreveu la possibilitat de captar una Idea. La Idea no continua amb la doctrina platònica, sinó que és immanent a allò pròpiament captat: no hi ha Idea sense

⁴⁶ Friedewald (2016), p. 73.

⁴⁷ Bukowski (2002), p. 120.

⁴⁸ Shakespeare (2016), p. 72.

⁴⁹ Per a un major desenvolupament del concepte, visitar Lapoujade (2016).



una matèria que la mostri, ni matèria que no contingui en el seu si una Idea. Tota matèria té com una ombra, la Idea, que existeix en paral·lel a aquesta: per tal de captar-la, cal fer-se Vident —tot seguit s’entendrà. Superant la dicotomia entre objecte i subjecte, arribant al punt en què la percepció ha deixat de ser la representació interior d’un espai exterior per a convertir-se en una participació, en una experimentació pura de la matèria mateixa, una és capaç de copsar-ne la Idea que l’acompanya: Visió o Audició.

*Llega el momento en que el pensamiento se libera relativamente del objeto deseado tanto como del sujeto deseante; ve a través del objeto deseado otra cosa, como enfundada o envuelta en él, una Idea que ya no se trata de consumir en el placer (esteta), sino de expresar en un deseo (asceta). Liberado tanto del sujeto como del objeto, el pensamiento deviene pensamiento puro, visión directa de las esencias o de la Idea.*⁵⁰

Per a Deleuze, el veritable Art és aquell que no deixa de forçar la Paraula, la Línia, el Color o la Imatge per tal de provocar una Visió o una Audició, per tal de lliurar una Idea. “La Veritat es veu forçada a fugir als boscos com una daina blanca i espantada; i només es revelarà en esguards perspicaços, com en Shakespeare i altres mestres del gran Art de dir la Veritat, per bé que encoberta i fragmentària.”⁵¹ És en aquest sentit que aquest treball intenta provocar una Audició del Silenci o Visió de la Mort, que se serveix d’una *poesia-força*, *poesia-llampec*. En l’Art, allò sensible no deixa de remuntar a la Idea, en un passatge similar al descrit per Emily Dickinson: “Aquestes intimitats sobtades amb la Immortalitat són expansió —no Pau— com el Llampec, als nostres peus, infon un Paisatge estranger.”⁵²

En certa manera, aquest mètode de coneixement s’alinea amb l’estudi⁵³ que fa Heidegger del quadre de Van Gogh, *Schoenen*, on aquest és capaç de captar el que anomena el *Món* i la *Terra* no des de l’hermenèutica sinó com a desvelament:

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad el camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita

⁵⁰ Lapoujade (2016), p. 107.

⁵¹ Melville (2023), p. 33.

⁵² Dickinson (2023), p. 65.

⁵³ Heidegger (2000).



*llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno.*⁵⁴



Figura 4: Reproducció de *Schoenen* (1886) de Vincent van Gogh⁵⁵.

Heidegger no deixa de repetir que en l'obra d'art es posa en operació *la veritat de l'ens*⁵⁶. L'obra d'Art conté en si mateixa la possibilitat de l'esdeveniment que és l'*alétheia*, el *desvelament*: la veritat no com a correspondència entre paraula i fet, sinó com l'essència de tot fenomen, la Idea deleuziana que es pot captar en el sensible com a Visió. “La veritat és en les coses i no en les paraules: la veritat no té veu.”⁵⁷

Així, la *poesia-força* és un portar la llengua al límit per a transmetre una Idea: “*C'est une peinture ou une musique, mais une musique des mots, une peinture avec des mots, un silence dans les mots, comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu, vision grandiose ou sublime audition.*”⁵⁸ Si la imatge que transmet aquest procés dialèctic entre sensible i Idea és el de Visió —o *transvisió*— no és tant per una primàcia d'aquest sentit sobre la resta, sinó per la fabulosa descripció de Rimbaud sobre l'ésser poètic. “*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.*”⁵⁹

La noció de Vident té la seva gènesi en la figura del profeta cristià, però no parla tant de preveure el futur com de la percepció d'una realitat oculta. Encarna, d'altra banda, la figura mítica del Poeta-Bruixot, el Poeta-Sacerdot, aquell qui emet la Paraula com un tro,

⁵⁴ Heidegger (2000), p. 53.

⁵⁵ Van Gogh (1886).

⁵⁶ Heidegger (2000), p. 56.

⁵⁷ Melville (2024), p. 14.

⁵⁸ Deleuze (1993), p. 141.

⁵⁹ Rimbaud (1995), p. 112.



un bloc d'eternitat. El primer pas del Vident és aprofundir en la seva ànima i desfer-se de tota idea i judici humans, de la matriu cultural; només així estarà preparat per a captar la realitat tal i com és, per aprehendre la Idea i transmetre-la com pugui —d'aquí les torsions pròpies del llenguatge poètic, o de tot Art. La condició de Vident no es nodreix, doncs, del subjecte: es tracta d'un esdevenir poètic en què el subjecte actua com a intermediari entre la Terra i la humanitat. El Vident no deixa de buscar la Visió o l'Audició, la Idea com a epifania i intentar proporcionar una Imatge, per fugaç que sigui. “*El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo.*”⁶⁰ Però qui funda aquesta nova poesia és Baudelaire, a mitjans del segle XIX, en un petit poema a *Les fleurs du mal*:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁶¹

Si durant el Romanticisme no es deixa de cantar i pintar una Natura transcendental —Wordsworth, Keats, Hölderlin, Delacroix o Turner— és per la pèrdua de Déu i per la sensació de pèrdua imminent del món, transformat físicament i simbòlicament per la Revolució Industrial i l'imperialisme. El món de Baudelaire és ja un món fragmentat, impossible de pensar com a unitat transcendent: habita, de manera prou literal, les ruïnes de la Modernitat⁶². “Som com ocells amb les ales retallades que, en un bosc infinit i insondable, no fan més que saltar d'una branca a l'altra del mateix arbre llastimós.”⁶³ Tot i això, la seva *teoria de les correspondències* és capaç de traçar un camí per descobrir el lligam invisible entre fragments: la humanitat no habita un món inert, sinó un temple que emet un estrany xiuxiueig, un bosc de símbols —(bio)semiòtica— que si bé no necessiten de la participació de la humanitat per a continuar, estan disposats a deixar-se comprendre.

⁶⁰ Sontag (2014), p. 13.

⁶¹ Baudelaire (2015), p. 15.

⁶² Referència a la remodelació de Paris, planejada pel baró Haussmann. Explicada amb més detall a Buck-Morss (1995).

⁶³ Melville (2024), p. 15.



Tot és jeroglífic, i sabem que els símbols només són obscurs d'una manera relativa, és a dir segons la puresa, la bona voluntat o la clarividència innata de les ànimes. Ara, què és un poeta (prenc la paraula en la seva accepció més ampla), si no és un traductor, un desxifrador? ⁶⁴

El Vident és precisament aquell que es dedica en cos i ànima a interpretar aquests símbols, a traçar-ne les connexions que li hauran de permetre copsar una Idea, una melodia oculta a tots aquells incapaços de lliurar-se incondicionalment a la Natura, a la Terra, d'abandonar el seu propi Jo. “*Je est un Autre.*”⁶⁵

⁶⁴ Baudelaire (2024), p. 74.

⁶⁵ Rimbaud (1995), p. 108.



Orfeu, el gran Cantor

Orfeu és fill del déu Apol·lo —el gran patró de l'Art, de la Bellesa, figura profètica— i de la musa de la poesia, Cal·líope. Orfeu, tot i ser una figura menor en la cosmologia grega, no ha deixat de ser reprès com a motiu en la literatura, la poesia, l'art pictòric i fins i tot, el cinema⁶⁶. Què resulta tan atractiu, de la figura d'Orfeu, en un món ple a vessar de déus i semideus, d'herois, titans i monstres?

Orfeu, dotat únicament de la lira —que simbolitza l'ascendència apol·línica— i la veu poètica, toca la melodia del món. El cant d'Orfeu amansa les bèsties, que s'apropen al trot; el cant d'Orfeu fa tremolar i ballar les pedres; el cant d'Orfeu vibra en l'escorça dels arbres i la tija de les plantes, que queden encantades i s'agiten d'alegria. Però la figura d'Orfeu no simbolitza el poder humà sobre la natura; ans el contrari, tot i el seu caràcter mortal, Orfeu és sempre representat mig nu, descalç, en aparença summament vulnerable als ullals dels lleons, les estampides dels elefants, les urpes dels ossos o el verí de les serps. Si Orfeu no necessita dominar la natura, no necessita protegir-se de la natura, és perquè és Un amb aquesta. El cant d'Orfeu no és tant el cant humà que hipnotitza el món sinó el propi cant del món, la seva melodia: si els cossos orgànics i inorgànics —també els rius, també les muntanyes i els vents— se senten interpel·lats per la melodia d'Orfeu és perquè se senten a través seu. El cant és una polifonia, on les veus de tots els éssers es veuen projectades: vibració, xiuxiueig, rugit, zumzeig, bram, udol, refulada, miol i lladruc.



Figura 5: Reproducció de *Orfeo y los animales* (1636-1638) de Snyders i Thulden⁶⁷.

⁶⁶ Coneguda és la bellíssima pel·lícula de Cocteau (1950).

⁶⁷ Snyders i Thulden (1636-1638).



Abastament sabut és que si Orfeu supera les dificultats pròpies de l'Inframón és perquè desvia el curs del Leteu, perquè encanta el gos tricèfal Cerber, perquè les ànimes condemnades troben en la seva veu un consol inimaginable, perquè el seu cant entendreix al propi Hades i a Persèfone. És la melodia de la lira d'Orfeu qui guia a Eurídice cap una nova vida, i si no ho aconsegueix és perquè tota bona història grega és tràgica. Però què passa, un cop el desventurat Orfeu emergeix en soledat de l'Inframón?⁶⁸

Orfeu, amb el cor trencat, se'n va a viure a les muntanyes; el seu lament, es diu, commou els arbres, que ploren amb ell. Incapaç d'estimar algú que no sigui Eurídice, rebutja un i altre cop a les bacants: són precisament aquestes les dones representades al quadre⁶⁹ de la portada d'aquest estudi, i la seva violència acaba en mort. Així ho narra Rainer Maria Rilke:

*But you, divine one, intoning to the very end,
When swarmed by the horde of spurned maenads
You drowned their cries with order, sublime one,
Up from that mayhem rose your transforming song.*

*None there could harm your head or lyre,
However they raged and wrestled; all the rough
Stones they threw at your heart became soft
When they touched you, and blessed with hearing.*

*At last, mad for vengeance, they ripped you apart,
But your sound lingered on in lions and rocks
And in the trees and birds. You sing there still.*

*O you lost god! You never ending trace!
Only because hatred once tore and scattered you
Are we hearers now and a mouth for nature.⁷⁰*

⁶⁸ Tota la informació sobre Orfeu ha estat extreta de Ovidi (2022).

⁶⁹ Bin (1874).

⁷⁰ Rilke (2011), p. 401.



La recuperació d'Orfeu per part de Rilke no és sols un homenatge al primer poeta: el cant d'Orfeu se li apareix com aquell que conté en si mateix el món, el cant de la Terra. Així, expressa la seva Unitat i reuneix el que en aquell moment —encara ara— semblava fragmentat i impossible: l'anhel de tot poeta és cantar el secret del món.

Per a Rilke, Orfeu encarna la poesia, i tot vertader poeta ha estat posseït per aquest: “*Ultimately there is only one poet, that infinite one who makes himself felt, here and there through the ages, in a mind that can surrender to him.*”⁷¹ Només és el poeta posseït, el Vident, qui gaudeix d'un *cant vertader*⁷²:

*It is not only the hearable in music that is important (something can be pleasant to hear without being true). What is decisive for me, in all the arts, is not their outward appearance, not what is called the "beautiful"; but rather their deepest, most inner origin, the buried reality that calls forth their appearance.*⁷³

El que el poeta Vident canta, el poeta com a intermediari entre la Terra i la Humanitat, és el cant d'Orfeu, un cant vertader com a *desvelament* d'una veritat oculta —la melodia del món. “L'obra més completa del poeta hauria de ser la que, en el seu últim acabament, fos una música perfecta.”⁷⁴

⁷¹ Rilke (2009), p. 268.

⁷² Traducció pròpia de “*true singing*”, vers a Rilke (2009), p. 220.

⁷³ Rilke (2009), p. 274.

⁷⁴ Baudelaire (2024), p. 79.



Jakob von Uexküll i l'ecosistema com a melodia

There are more things in heaven and earth, Horatio

Than are dreamt of in your philosophy

Hamlet, 1.5, 165-66.

Jakob von Uexküll, biòleg estoni, és el fundador *de facto* de la praxi etològica i la teoria biosemiòtica: el que Rilke poetitzava, ell ho teoritzava. El científic demostra una sensibilitat —més enllà de l'empirisme i la raó— que permet descobrir patrons, establir relacions, fer encara més complexa la noció d'ecosistema, acabar amb l'animal-màquina i descobrir un món nou de comunicacions que s'estenen molt més enllà de la parla humana. “*Finds tongues in trees, books in the running brooks, / Sermons in stones and good in every thing.*”⁷⁵ Per al biòleg, cada ésser està dotat d'un particular *Umwelt*⁷⁶, entès com a esfera de percepcions i accions possibles; tot ésser percep únicament allò que els seus sentits li permeten de percebre, i només pot actuar sobre allò que percep, allò que és per a ell un *portador de significació*. Tot element que entra en l'*Umwelt* d'un ésser provocarà en aquest una reacció fruit de l'encadenament percepció-acció; així, tot element amb significació es presenta com a *punt*, tota reacció com a *contrapunt*. Cal estendre aquest moviment inicial de punt i contrapunt entre dos cossos —que inclou elements inorgànics, com ara el vent, la pluja o el sol— a una multiplicitat de cossos, de manera simultània i consecutiva: la melodia no s'atura, i no deixa de variar —això sí, dins d'un interval determinat, similar a l'escala tonal o l'elecció aparentment arbitrària de Pitàgores amb les notes musicals.

La fascinació de Von Uexküll per la realitat viva d'aquesta melodia es fa patent en enunciats com “*Si la flor no fuera para-abeja, y si la abeja no fuera para-flor, el acorde nunca se daría.*”⁷⁷ Hi ha, per a Von Uexküll, un inefable en aquesta perfecció que només pot ser explicat per una instància transcendent: la Natura. “La veritat és una cosa tan insòlita que és deliciós dir-la.”⁷⁸ La seva tesi és la de l'existència d'una *partitura de la Natura*, de la qual formen part —com a executors, no com a intèrprets— tots els cossos, orgànics i no orgànics, de la Terra.

⁷⁵ Shakespeare (2016), p. 92.

⁷⁶ Per a un estudi més detallat del terme *Umwelt* i el treball de von Uexküll en general, recomano llegir Heredia (2022).

⁷⁷ Von Uexküll (2024), p. 84.

⁷⁸ Dickinson (2023), p. 45.



*Siempre un progresar, nunca un progreso en el sentido de la supervivencia del más apto; nunca una selección del mejor que ocurriría por medio de una furiosa lucha sin plan por la existencia. En su lugar, una melodía envolvente regía la vida y la muerte.*⁷⁹

Per a Von Uexküll, només la metafísica és capaç d'explicar la realitat material: és a partir de la partitura que es formen els diferents cossos com a instruments d'una gran orquestra que no deixa de cantar la glòria de Déu.

*To my quick ear the leaves conferred;
The bushes they were bells;
I could not find a privacy
From Nature's sentinels.
In cave if I presumed to hide,
The walls began to tell;
Creation seemed a mighty crack
To make me visible.*⁸⁰

⁷⁹ Von Uexküll (2024), p. 105.

⁸⁰ Dickinson (2022), p. 177.



Deleuze i Guattari: ritornello, territoris i desert

La filosofia de Deleuze —i Guattari— és la d'un bruixot, un alquimista, un boig; el seu problema és el de la humanitat sencera. Tres preguntes consecutives defineixen el seu propòsit: *quid facti? Quid juris? Quid vitæ? Com vivim, qui ens fa viure d'aquesta manera i amb quin dret, quina vida és aquesta?* La Teoria crítica, com a categoria, és insuficient per a contenir la filosofia de Deleuze i Guattari: l'èxit analític de la seva filosofia no s'explica per una dissecció, sinó per la proliferació, pel creixement rizomàtic de conceptes, per una creativitat desbocada. Però alhora “tot concepte remet a un problema, a problemes sense els quals no tindria sentit”⁸¹: si la filosofia de Deleuze i Guattari és tan abundant en conceptes nous inseparables d'imatges potents és per resistir millor a l'embat incessant d'aquells que ens volen imposar maneres de viure profundament tristes i banals. “Crear és resistir.”⁸² Si el filosofar de Deleuze i Guattari no deixa de recórrer a l'Art —la Pintura, el Cinema, la Literatura— és perquè l'Art, la Ciència i la Filosofia són les *caoides*, disciplines capaces d'atènyer el caos i portar quelcom de nou al món mitjançant el que Joyce va denominar *caosmosis*. Hi ha una profunda necessitat de creure en la capacitat disruptiva de les *caoides* per trencar l'ordre establert per les *potències diabòliques*⁸³: “els llibres de filosofia i les obres d'art contenen també la seva suma inimaginable de patiment, que fa pressentir l'adveniment d'un poble. Tenen en comú resistir, resistir a la mort, a la servitud, a l'intolerable, a la vergonya, al present.”⁸⁴

És en aquest mateix sentit que s'han combinat en aquesta investigació Poesia i Filosofia, la intuïció poètica Vident i la creació conceptual: la meta és resistir a l'extinció, no deixar de denunciar-la, no abandonar la lluita. “*But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Écrire pour ce peuple qui manque... (« pour » signifie moins «à la place de» que «à l'intention de».*”⁸⁵ Escriure, en aquest cas, per a la comunitat multiespècies que ha de venir, en què l'*anthropos* ha deixat de jugar a ser Déu. *Anarquia coronada. L'Àngel de l'Esperança*⁸⁶ de Paul Klee, que habita al marge dret de l'encapçalat, ha de

⁸¹ Deleuze i Guattari (2021), p. 39.

⁸² Deleuze i Guattari (2021), p. 118.

⁸³ Deleuze i Guattari (1996), p. 22.

⁸⁴ Deleuze i Guattari (2021), pp. 117-118.

⁸⁵ Deleuze (1993), p. 15.

⁸⁶ Friedewald (2016), p. 6.



ser qui faci de contrapès en un estudi sobre el Silenci que acabarà amb la imatge d'un present-futur terrorífic que encara estem a temps de canviar, en un present densificat.

Si bé per a Deleuze la descoberta de Von Uexküll és fabulosa, necessita torsionar-la per tal d'abandonar aquesta figura transcendent que estaria a càrrec de la composició de la partitura de la Natura. Així, la redescríu des de la immanència i la dota d'una dinàmica que la perspectiva de Von Uexküll no tenia: si per aquest tot ésser havia estat construït des d'un model —la partitura— per a reproduir una sèrie de gestos —la melodia— *ad nauseam* com a executor, Deleuze dota els éssers d'una llibertat d'expressió que els converteix en intèrprets⁸⁷ d'una partitura que, encara en contra de la fixesa implícita en Von Uexküll, estarà immersa en un continu procés de canvi.

*Des contrepoints et des répons, constamment renouvelés, inventés, constituent la relation des sons ou le chant des oiseaux, que Whitman décrit merveilleusement. La Nature n'est pas forme, mais processus de mise en relation : elle invente une polyphonie, elle n'est pas totalité, mais réunion, «conclave», «assemblée plénière». La Nature est inséparable de tous les processus de commensalité, convivialité, qui ne sont pas des données préexistantes, mais s'élaborent entre vivants hétérogènes de manière à créer un tissu de relations mouvantes, qui font que la mélodie d'une partie intervient comme motif dans la mélodie d'une autre (l'abeille et la fleur). Les relations ne sont pas intérieures à un Tout, c'est plutôt le tout qui découle des relations extérieures à tel moment, et qui varie avec elles. Partout les rapports de contrepoint sont à inventer et conditionnent l'évolution.*⁸⁸

Aquest caràcter mutable del Tot en tant que relació variable entre fragments té reminiscències evidents amb la noció de realitat com a *patchwork* de William James, que s'havia presentat en la introducció. Un cop fixada la realitat immanent de la melodia del món, caldria ampliar el focus en la llibertat de l'intèrpret: per a Deleuze, la imatge de la melodia del món no és la concatenació de *punts* i *contrapunts*, sinó l'expressió cantada de la multiplicitat de *territoris* de la Terra.

⁸⁷ La diferència entre executor i intèrpret explicada per Stravinski (2006), p. 104. “Entre el ejecutante, pura y simplemente tomado como tal, y el intérprete propiamente dicho, existe una diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético y que plantea un caso de conciencia: teóricamente, no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material de su parte, que él se encargará de asegurar de buen o mal grado, mientras que del intérprete tenemos el derecho a exigir, además de la perfección de esta traducción material, una complacencia amorosa, lo cual no quiere decir una colaboración ni subrepticia ni deliberadamente afirmada.”

⁸⁸ Deleuze (1993), p. 79.



La noció de territori està lligada a la *desterritorialització*, a l'*agencement* i al *desert*, així com aquest remet a allò *llis* i allò *estriat*, i aquests a la *immanència* i la *transcendència*. Si bé són conceptes d'una complexitat considerables que no deixen de ser desenvolupats, de mutar durant l'obra de Deleuze, cal definir-los breument per tal de poder seguir amb l'argumentació. En primer lloc, excepte l'*agencement* —que actua com a pivot—, les altres nocions tenen dues cares, Janus: el desert és un espai figurat en què tot element —idea o matèria— habita en una llibertat i igualtat absolutes, anarquia coronada. El desert és l'espai llis per excel·lència, un espai en què l'horitzó i la terra es confonen, en el qual no hi ha referències geogràfiques que serveixin com a guia, on tot moviment és per tant absolut i no relatiu, mancat de coordenades, impossible de quadricular. És en un desert on cal imaginar el fons del real, on conviuen idees i matèria però encara no relacionades de cap manera concreta. El caràcter ambivalent del desert prové del fet que tot subjecte precisa d'una base en la qual individualitzar-se, encara que aquesta sigui transitòria: el subjecte no pot habitar de manera continuada en el desert i sobreviure-hi, i és en aquest sentit que la figura del *poble nòmada* és útil. El *poble nòmada* és aquell que si pot habitar al desert durant el dia és només perquè durant la nit ha pogut descansar en un campament: fins i tot els nòmades, com a figura de llibertat màxima, necessiten descansar d'aquesta, protecció del caos. D'aquest moviment entre el desert i la tenda en sorgeix la imatge de la necessitat de complementar la desterritorialització amb la territorialització. El desert és la desterritorialització absoluta, l'espai llis, i la tenda constitueix un refugi precari, un petit territori estriat. Tot territori és un estriatge de la Terra, tota desterritorialització —que si és absoluta, acaba en desert—, un allisament. Si el desert, com a espai desterritorialitzat per excel·lència, és un espai llis de llibertat absoluta on habiten elements encara no relacionats entre ells, l'*agencement* és precisament el moment de trobada i conjugació —més o menys transitòria— entre aquests elements heterogenis: tot *agencement* és l'inici d'un territori, no hi ha territori sense *agencement*. “*La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es el agenciamiento*”⁸⁹; “*El territorio es el primer agenciamiento, la primera cosa que hace agenciamiento, el agenciamiento es en primer lugar territorial.*”⁹⁰ El territori nòmada, les tendes on descansen, són un *agencement* en tant que trobada entre matèries i idees heterogènies: fusta, tela, metall, coixí, pedra, foc, i certs moviments humans, la disposició i relació dels cossos en certa manera concreta. De la mateixa

⁸⁹ Deleuze i Parnet (2013), p. 61.

⁹⁰ Deleuze i Guattari (2020), p. 328.



manera, el territori d'un ocell —o de qualsevol vivent— és l'*agencement* d'una sèrie d'arbres i plantes, de sòl i aliment, de vivents amb qui interactua, de condicions climàtiques i geografia, de distàncies.

El territori de Deleuze i Guattari és una evolució del concepte d'*Umwelt*: si concebiem aquest com a espai vital constituït per una sèrie tancada de percepcions i accions possibles d'un centre que sempre era un vivent, el territori és l'*agencement* transitori d'una sèrie d'elements heterogenis, orgànics i inorgànics; si per a Von Uexküll el vivent era l'executor d'una partitura transcendental, el territori és en canvi un espai que serà cantat. El cant, la partitura tocada, la melodia, el *ritornello*, no és fruit d'un subjecte particular protagonista d'una sèrie d'accions, punt i contrapunt; no és tan sols fruit d'un subjecte animal que decideix expressar-se amb tal o qual meta en ment. En canvi, el *ritornello* com a expressió artística és el cant del territori, de l'*agencement* total a tenir en compte; encara més, aquell qui finalment canta no expressa només la naturalesa de l'*agencement*, sinó la seva relació amb l'exterior, amb la Terra i els seus veïns. Reprèn, en certa manera, la posició del Vident en tant que aquell qui és mediador entre la Terra i la humanitat, entre l'exterior i l'interior. El *ritornello* com a expressió artística d'un territori particular i la seva relació amb la Terra és útil, també, per a percebre els moments de transició d'un *agencement* a un altre: si el *ritornello* com a repetició serveix per a consolidar i celebrar la vitalitat d'un territori, el *ritornello* que ha variat respecte l'anterior suposa una ruptura, el passatge d'un *agencement* —o territori— a un altre, un moviment de desterritorialització seguit d'una nova territorialització. “*El territorio reagrupa a todas las fuerzas de los diferentes medios en un solo haz constituido por las fuerzas de la tierra [...]. Las fuerzas del aire o del agua, el pájaro y el pez, devienen así fuerzas de la tierra.*”⁹¹

Si l'*agencement* és la unitat mínima del real, si tot *agencement* suposa un moviment de territorialització, la instauració d'un territori, i el *ritornello* és l'expressió que articula el territori amb el seu veïnatge i la Terra, es pot concebre la Terra com espai estriat de concatenació de territoris, addició de *ritornellos*: la melodia del món, de la Terra, és finalment la mateixa Terra com a multiplicitat de territoris expressant-se a través de cada *ritornello*. Si la melodia del món és producte d'un món ple de territoris, és precisament l'antítesi del desert —o el món-desert— com a espai llis, on encara no hi ha *agencement* ni territori. Si Deleuze i Guattari utilitzen la noció de *ritornello* per a demostrar

⁹¹ Deleuze i Guattari (2020), p. 327.



l'expressivitat pròpia d'un territori no és, cal apuntar, perquè només el cant dels ocells sigui capaç d'articular-lo; ans el contrari, és perquè la música és l'Art amb una major potència de transformació, “La Música soscava el cel”⁹²:

*el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa, ya sea para hacernos caer en un agujero negro, ya sea para abrirnos a las puertas del cosmos. Si bien posee la fuerza desterritorializante más grande, no es menos cierto que también pueda dar lugar a las reterritorializaciones más potentes.*⁹³

Però si el ritornello no ha de ser necessàriament comprès com a cant —tot i ser la modalitat artística més capaç d'afectar—, tota expressió artística d'un territori necessita un intèrpret, un cos que cridi als quatre vents la naturalesa de l'*agencement*, un Vident, un mèdiu. En aquest punt, Deleuze i Guattari deixen de jugar: no van pensar prou en la possibilitat del silenci, en un territori silenciàt. Si el paper de l'intèrpret és celebrar el territori i lligar-lo amb la Terra i els seus veïns, el territori desposseït de cant serà un espai emmudit i trist, aïllat semiòticament. Caldria pensar si un territori que no s'expressi per cap mitjà —el color ha abandonat els arbres secs, el murmuri del riu ha cessat, el pit-roig ha emmudit— segueix sent un territori o és, pel contrari, un desert. Persisteix un *agencement* entre el sòl empobrit, les roques, el vent i el sol, però com fossilitzat: és la Vida entesa com a espontaneïtat i canvi qui proporciona a l'*agencement* el seu caràcter dinàmic, qui selecciona en primer lloc certs elements de l'espai llis —el desert— i els estria en un territori. Un món desposseït de bios, un món desbordat per l'extinció, és un món en què els intèrprets són cada vegada menys nombrosos, on la melodia cau a trossos, on el territori perd el seu caràcter d'*agencement* i es transforma en un fòssil, com un edifici en ruïnes abandonat al bell mig del desert.

⁹² Baudelaire (2024), p. 88.

⁹³ Borghi (2014), p. 119.



Speaker for the Dead: desert i silenci

*I will show you fear in a handful of dust.*⁹⁴
T.S. Eliot

Si les imatges que han sortit a la llum durant aquest estudi són desesperants o tràgiques és perquè es busca una catarsi, una metamorfosi. Si per a Rilke era Orfeu qui murmurava a través de tots els poemes de cant vertader, és encara Orfeu qui canta? “*My harp has become a lament, and my flute a weeping*”⁹⁵, diu Rilke a París a principis del segle XX; si el poeta és encara Vident, allò que veu és la Mort, el Silenci. És també el gran Rilke qui potser evoca millor el silenci actual:

*I've heard that during large fires sometimes there's a moment of such extreme suspense that the jets of water fall back, the firemen cease climbing, no one moves. Soundlessly a black cornice inches forward overhead, and a high wall, behind which flames are leaping, tilts outward, soundlessly. Everyone stands and waits, their shoulders raised, their faces tightened around their eyes, for the terrible crash. That's how all the silence is here.*⁹⁶

Des de fa més d'un segle, el Poeta que escolta el món plora pel silenci creixent que troba en el seu si. La proliferació de la música, de la literatura, del soroll mecànic oculten la realitat sensible de la pèrdua irreparable de la melodia del món: “*God is a shout in the street.*”⁹⁷ La melodia que cantava Orfeu és la d'un món perdut, i quan el Vident para l'orella sent, entre el retruny sord de les muntanyes, el vent que no deixa de bufar i l'embat etern dels oceans, un cor orgànic que dia a dia es debilita i s'empobreix. El poeta T.S. Eliot és, potser, qui ha sabut captar millor la pèrdua de món soferta:

*The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard.
The nymphs are departed.*⁹⁸

Si Orfeu ha deixat de cantar, si les nimfes ens han abandonat i les sirenes ja no canten per a nosaltres⁹⁹, què fer, què fer?

⁹⁴ Eliot (2022b), p. 90.

⁹⁵ Rilke (2022), p. 41.

⁹⁶ Rilke (2022), p. 2.

⁹⁷ Cita de James Joyce a Eliot (2022b), p. 153.

⁹⁸ Eliot (2022b), p. 102.

⁹⁹ Referència al vers “*I have heard the mermaids singing, each to each. I do not think that they will sing to me*” a Eliot (2022b), p. 44.



Mirar al marge dret, a l'Àngel de l'Esperança de Klee, agafar aire i pensar de nou. “*Think we must.*”¹⁰⁰ Si humana és la responsabilitat de l'extinció massiva, humana ha de ser la resposta. Encara que la restauració de la vida tal i com era abans de la catàstrofe sigui impossible, és necessari no oblidar-la: la memòria és l'únic consol que queda als Desapareguts. Sobre la filosofia i l'Art pesa la tasca d'entonar una *nekyia*¹⁰¹: si la catàbasi és un descens material a l'Inframón —tal com el d'Orfeu, Hèracles i també Odisseu—, la *nekyia* és en canvi la convocatòria simbòlica d'aquells que l'habiten, una intimitat sense proximitat¹⁰² que permet el retorn dels morts al pla dels vius. Si bé la *nekyia* no suposa la gràcia de la resurrecció, evita l'oblit i la imposició d'un silenci etern: els morts tornen d'una altra manera, i també nosaltres ens transformem davant la seva presència espectral. Aquesta és la tasca de l'*Speaker for the Dead*.

Aquesta nova figura sorgeix de l'obra de ciència-ficció homònima d'Orson Scott Card¹⁰³, i s'adhereix magníficament a certa reflexió de Le Guin: “*If science fiction is the mythology of modern technology, then its myth is tragic.*”¹⁰⁴ Aquesta obra, segona d'una sèrie de sis, explica com l'heroi de l'anterior llibre s'adona que la seva gran empresa a favor de la humanitat no ha resultat en res més que el genocidi absolut, l'extinció d'una espècie altament intel·ligent. Resta ambigu si el motiu principal pel qual els Desapareguts mereixen la presa de consciència tràgica de l'heroi és pel fet de posseir una intel·ligència similar a la humana —argument amb el qual s'hauria de dissentir—, però en tot cas el més important és la manera en què l'heroi, caigut només als seus propis ulls, es fa càrrec de la gran Mort que ha provocat; decideix dedicar tots els seus esforços a mantenir en vida la memòria d'aquesta forma de vida particular, no com a registre antropològic o biològic, sinó des d'una empatia més-que-humana que el portarà a reconèixer el valor incalculable —la pèrdua infinita— de tota forma de vida.

L'*Speaker for the Dead* és aquell qui crea una memòria densa sobre la realitat perduda i irrecuperable, aquell qui decideix escoltar el subsol i la paraula perduda d'aquells que ja no poden cridar per tal d'evitar que la Mort se segueixi estenent sense més raó que el costum; és una figura que problematitza les maneres humanes de tractar amb la resta de vivents, que recorda i porta al present un i altre cop les violències i injustícies passades

¹⁰⁰ *Invectiva de Woolf a Woolf* (2016a), p. 180.

¹⁰¹ *Despret* (2021), p. 13.

¹⁰² Tsing, Swanson, Gan i Bubandt (2017).

¹⁰³ *Scott Card* (2013).

¹⁰⁴ *Le Guin* (2019), p. 36.



que certes maneres de viure desitjarien enterrades en la foscor del temps per tal de poder seguir sent reproduïdes de manera impune. És una figura que densifica el present com a moment de reunió del passat i el futur, crea una oportunitat per a mirar enrere i canviar el present per tal de tenir un futur habitable: és un *ara* en què certs futurs són prioritzats per sobre d'altres, on s'aposta per unes maneres de viure i no d'altres.

Si bé el cant ha invertit el seu caràcter, si bé el Vident està condemnat a l'Audició d'un Silenci dens, cal que aquest no deixi de relatar la Veritat del món: és només mitjançant l'exercici ritual de la *nekyia* que s'emplenarà de nou la melodia del món. "El Silenci és tot el que temem. / Hi ha Redempció en una Veu / Però el Silenci és Infinitat. / No té Rostre."¹⁰⁵ Encara que pugui semblar un acte de ventriloquia, aquesta és l'única manera de mantenir en vida els Morts i un horitzó d'esperança per als Vius, per aquells que estan al precipici de l'extinció i per aquells que hi estaran. Per paradoxal que pugui semblar, cantar la *nekyia* contradiu un dels versos més coneguts del segle XX, creat arran de l'experiència de la Gran Guerra: "*This is the way the world ends. This is the way the world ends. This is the way the world ends. Not with a bang but with a whimper.*"¹⁰⁶

Finalment, revertir la *desertificació* de la Terra suposa encara un esforç posterior. "*We are the desert god. His left hand plucks from the burning what his right hand burns.*"¹⁰⁷ No sols és necessari impedir l'avenç fàcil de la gran Mort, sinó ajudar a la Vida a rebrotar de nou. Només la Vida pot cantar genuïnament un territori, i només sent cantat pot el territori deixar de ser una ruïna en una travessia pel desert i convertir-se, de nou, en un refugi de la Vida enfront del Caos. És necessari repoblar el desert per arribar, de nou, a la Terra.

Si bé el desert és una figura recurrent en l'obra de Deleuze i Guattari, se'l sol concebre com un espai extern inabastable, lluminós, Sàhara. La realitat és que la metàfora és igualment vàlida per cert espai interior, misteriós, inaprehensible, en què l'ànima habita.

*We do not know our own souls, let alone the souls of others. Human beings do not go hand in hand the whole stretch of the way. There is a virgin forest, tangled, pathless, in each; a snow field where even the print of birds' feet is unknown.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ Dickinson (2023), p. 52.

¹⁰⁶ Eliot (1974), p. 128.

¹⁰⁷ Le Guin (2023), p. 252.

¹⁰⁸ Woolf (2019), p. 92.



Així, l'advertència d'Eliot és magistral:

[...] you neglect and belittle the desert. The desert is not remote in Southern tropics, the desert is not only around the corner, the desert is squeezed in the tube-train next to you, the desert is in the heart of your brother.¹⁰⁹

Caldrà, tal vegada, repoblar les nostres ànimes abans de ser veritablement capaços de repoblar el desert i caminar, de nou, entre Vivents a la Terra. Com el pastor ferit de Delacroix, ens cal beure del riu —aigua, font de la Vida— per a sobreviure, primer, i potser aprendre a viure d'una altra manera, després.



Figura 6: Reproducció de *Brigand blessé* (1825) d'Eugène Delacroix¹¹⁰.

L'ostracisme al qual s'ha condemnat la idea de l'ànima a Occident coincideix amb l'expansió mortífera del front modern; la nostra època és, sobretot, aquella en què tot cos —inorgànic primer, vegetal i animal després, humà finalment, seguint l'*scala naturae*— ha estat desposseït d'ànima, d'allò sagrat per tot poble anterior¹¹¹. Desesperats, intentem cobrir la nostra nuesa amb mil objectes que mai ens satisfaran i títols que mai ens podran definir; la neguem tot observant un espectacle sense fi, una desfilada d'imatges convencionals que ens permeten mantenir la mirada permanentment enfocada cap a l'exterior sense extreure'n res de nou.

¹⁰⁹ Eliot (2022a), p. 200.

¹¹⁰ Delacroix (1825).

¹¹¹ “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective”. Tal vegada aquest laberint, traçat com a recta, pugui ser adoptat com a metàfora de la línia infinita del progrés en què ens hem perdut, com un endinsar-nos en el desert sense coordenades. Borges (2015), p. 172.



Però el buit interior no desapareix; ans el contrari, cada cop és més profund, més fosc, més aterrador. Tenim veritable por a mirar dins nostre perquè intuïm que no hi trobarem res¹¹², que no hi queda res: un desert, desert infinit, incompreensible, ceguera i mutisme.

*“Perhaps the dear, grieved Heart would open to a flower, which blesses unrequested, and serves without a Sound.”*¹¹³ La feina interminable per aquells sensibles al Silenci és la d’oposar-se a habitar un desert, seguir oposant-se a la creació i proliferació de deserts en el si dels Vivents, lluitar contra la desertificació del món no deixant de repoblar, de convocar pobles per venir, de crear refugis, de cridar i de cantar. L’aigua que calma la set del pastor de Delacroix és, també, l’Art com a font de Visions i Audicions que hauran de portar al món un nou Poble, una nova Vida: l’home no viu només de pa. *“I meant to write about death, only life came breaking in as usual.”*¹¹⁴ Bevem, doncs, i no deixem de cantar:

*If I can stop one heart from breaking,
I shall not live in vain;
If I can ease one life the aching,
Or cool one pain,
Or help one fainting robin
Unto his nest again,
I shall not live in vain.*¹¹⁵

¹¹² “Per molt que els geòlegs s’hagin endinsat en les profunditats del món, l’únic que s’hi ha descobert és la superfície estratificada. Fins al seu eix, el món no és res més que superfícies sobreposades. Amb immenses penes cavem dins la piràmide; palpejant amb terror arribem a la sala central; amb plaer albirem el sarcòfag, però n’aixequem la tapa —i no hi ha cap cos! — de tan terriblement buida i immensa com és l’ànima de l’home.” Melville (2024), p. 55.

¹¹³ Dickinson (2019), p. 245.

¹¹⁴ Woolf (2019), p.50.

¹¹⁵ Dickinson (2022), p. 4.



Bibliografia

- Artaud, A. (2003). *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Éditions Gallimard.
- Basquiat, J.M. (1988). *Riding with death* [Acrílic i barra d'oli sobre llenç] . Col·lecció privada. <https://l-art-en-tete.com/2020/06/05/basquiat-riding-death/>
- Baudelaire, C. (2015). *Les fleurs du mal*. Éditions Alliage.
- Baudelaire, C. (2024). *Fragments*. Editorial Flâneur.
- Begum, T. (2023). What is mass extinction and are we facing a sixth one? *Natural History Museum*. <https://www.nhm.ac.uk/discover/what-is-mass-extinction-and-are-we-facing-a-sixth-one.html>
- Bin, E. (1874). *La mort d'Orphée* [Oli sobre llenç]. Col·lecció privada. https://es.wikipedia.org/wiki/La_muerte_de_Orfeo#/media/Archivo:Bin_Orpheus.jpg
- Black, S., Fellous, A. i altres. (2013). *Examining the Extinction of the Barbary Lion and Its Implications for Felid Conservation*. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0060174>
- Bockemühl, M. (2022). *Turner*. Taschen.
- Bonneuil, C. i de Jouvancourt, P. (2014). En finir avec l'épopée. *Terrestres*. <https://www.terrestres.org/2014/06/09/en-finir-avec-lepopée/>
- Borges, J.L. (2015). *Ficciones*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Borghi, S. (2014). *La casa y el cosmos. El retorno y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Editorial Cactus.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Editorial Gedisa.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada*. Antonio Machado Libros.
- Bukowski, C. (2002). *The Last Night of the Earth Poems*. Ecco.
- Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.
- Carson, R. (2000). *Silent Spring*. Penguin Classics.



Crutzen, P.J. i Stoermer, E. (2000). The Anthropocene a *Global Change Newsletter*, 41, pp. 17-18. <https://www.mpic.de/3864697/the-anthropocene>

Delacroix, E. (1825). *Brigand blessé (Pâtre romain)* [Oli sobre llenç]. Kunstmuseum Basel.
<https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1148&viewType=detailView>

Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Éditions du Seuil.

Deleuze, G. (2021). *Proust y los signos*. Editorial Anagrama.

Deleuze, G. i Guattari, F. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit.

Deleuze, G. i Guattari, F. (2020). *Mil mesetas*. Pre-textos.

Deleuze, G. i Guattari, F. (2021). *Què és la filosofia?* Pasta de Dibuix.

Deleuze, G. i Parnet, C. (2013). *Diálogos*. Pre-Textos.

Despret, V. [RIBOCA] (17/09/2020). *Vinciane Despret “Phonocene: Bird-singing in a multispecies world”* [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=U90M8rhQI6c>

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Editorial Cactus.

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro*. Editorial Cactus.

Despret, V. i Haraway, D. [CCCB] (16/12/2020). *Donna Haraway and Vinciane Despret. Phonocene* [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=87HzPIEiF78>

Dickinson, E. (2019). *Open me carefully*. Wesleyan University Press.

Dickinson, E. (2022). *The Selected Poems of Emily Dickinson*. Rock Point.



- Dickinson, E. (2023). *Fragments*. Editorial Flâneur.
- Eliot, T.S. (1974). *Collected Poems*. Faber and Faber.
- Eliot, T.S. (2022a). *Cuatro cuartetos: precedido por La roca y Asesinato en la Catedral*. Lumen.
- Eliot, T.S. (2022b). *La tierra baldía*. Lumen.
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas*. Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Antonio Machado Libros.
- Finn, C., Grattarola, F. i Pincheira-Donoso, D. (2023). More losers than winners: investigating Anthropocene defaunation through the diversity of population trends a *Biological Reviews*, Vol. 98 Issue 5, pp. 1732-1748. <https://doi.org/10.1111/brv.12974>
- GrrlScientist. (2023). Modern ‘Sixth Mass Extinction’ Event Will Be Worse Than First Predicted: Report a *Forbes*.
<https://www.forbes.com/sites/grrlscientist/2023/07/19/modern-sixth-mass-extinction-event-will-be-worse-than-first-predicted/?sh=273c06334ab6>
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Haraway, D. (2021).
[Testigo modesto@Segundo Milenio.HombreHembra@_Conoce_Oncorata®](#). Rara Avis.
- Heidegger, M.(2006). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Heredia, J. M. (2022). *Mundología*. Editorial Cactus.
- International Union for Conservation of Nature. *The IUCN Red List of Threatened Species*. <https://www.iucnredlist.org/es/>
- Holzwarth, H.W. (2023). *Jean-Michel Basquiat*. Taschen.
- Kolbert, E. (2015). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Bloomsbury.



- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Editorial Cactus.
- Lapoujade, D. (2020). *William James. Empiricism and pragmatism*. Duke University Press.
- Le Guin, U.K. (2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota.
- Löwy, M. (2020). *Walter Benjamin. Avis d'incendi*. Editorial Flâneur.
- Melville, H. (2024). *Fragments*. Editorial Flâneur.
- Ovidi (2022). *Metamorfosis*. La Magrana.
- Rilke, R.M. (2009). *Duino Elegies & The Sonnets to Orpheus*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Rilke, R.M. (2011). *The Poetry of Rilke*. North Point Press.
- Rilke, R.M. (2021). *Notes sur la melodie des choses*. Folio.
- Rilke, R.M. (2022). *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*. W.W. Norton & Company.
- Rimbaud, A. (1995). *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*. Ediciones Hiperión.
- Robin O'Keefe, F. i altres. (2023). Pre-Younger Dryas Megafaunal extirpation at Rancho La Brea linked to fire-driven State a *Science Vol. 381, no. 6659*.
<https://doi.org/10.1126/science.abo3594>
- Rose, D. B. (2011). *Wild Dog Dreaming: Love and Extinction*. University of Virginia Press.
- Rose, D. B. (2022). *Shimmer: Flying Fox Exuberance in Worlds of Peril*. Edinburgh University Press.
- Scott Card, O. (2013). *Speaker for the Dead*. Orbit.
- Shakespeare, W. (2016). *Ainsi parlait Shakespeare*. Éditions Arfuyen.



Snyders, F. i Thulden, T. (1636-1638). *Orfeo y los animales* [Oli sobre llenç]. Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/orfeo-y-los-animales/e51f3582-810e-43e8-8612-bfab4f66692e>

Sontag, S. (2014). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Stengers, I. (2014). *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*. Harvard University Press.

Stravinski, I. (2006). *Poética musical*. Editorial Acantilado.

Termcat (2024). “Antropocè”, un terme informal.

<https://terra.termcat.cat/ca/actualitat/apunts/antropoce-terme-informal>

Thomas, D. (2016). *The Collected Poems of Dylan Thomas*. Orion Group.

Thunberg, G. (2022). *El libro del clima*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Tsing, A., Swanson, H., Gan, E. i Bubandt, N. (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet*. University of Minnesota Press.

van Dooren, T. (2016). *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. Columbia University Press.

van Dooren, T. (2019). *The Wake of Crows: Living and Dying in Shared Worlds*. Columbia University Press.

van Dooren, T. (2022). *Kin: Thinking with Deborah Bird Rose*. Duke University Press.

van Dooren, T. (2023). *A world in a Shell: Snail Stories for a Time of Extinctions*. The MIT Press.

van Gogh, V. (1886). *Schoenen* [Oli sobre llenç]. Van Gogh Museum.

<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0011V1962>

von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Editorial Cactus.

von Uexküll, J. (2024). *Teoría de la significación*. Editorial Cactus.



Woolf, V. (2016a). *A room one's own and Three Guineas*. Penguin Random House UK.

Woolf, V. (2016b). *Flush*. Penguin Books.

Woolf, V. (2019). *Ainsi parlait Virginia Woolf*. Éditions Arfuyen.