

---

# La vida (no) imita el cubisme.

## Notes per a (re)llegir *Els angles morts* de Borja

### Bagunyà<sup>1</sup>

JORDI MARRUGAT

*Professor Serra Hünter. Universitat de Barcelona*

jordimarrugat@ub.edu

**Resum:** Lectura de la novel·la *Els angles morts*, de Borja Bagunyà, que en remarca la revisió que fa de valors literaris centrals a la modernitat i a la postmodernitat des d'una perspectiva posthumanista.

**Paraules clau:** Novel·la catalana, Borja Bagunyà, *Els angles morts*, modernitat, postmodernitat, posthumanisme.

**Life does (not) imitate Cubism. Notes for a (re)reading of Borja Bagunyà's *Els angles morts***

**Abstract:** A reading of Borja Bagunyà's novel *Els angles morts* which highlights its revision of literary values central to modernism and postmodernism from a posthumanist perspective.

**Keywords:** Catalan novel, Borja Bagunyà, *Els angles morts*, modernism, postmodernism, posthumanism.

---

Tot just publicada, s'ha escrit força sobre *Els angles morts* en xarxes, blogs i premsa analògica i digital. I és previsible que se'n continuarà parlant llargament. Perquè tot el que se'n pugui arribar a dir no l'exhaurirà mai. Borja Bagunyà ha construït una novel·la tan complexa com la realitat mateixa en tota la seva complicació inefable de llums i ombres (superfícies visibles i angles morts). Però que mostra com la literatura (des de la distància) (l'autoconsciència) pot donar un cert ordre (que ha d'incloure el desordre), una acumulació de sentits (ni que siguin contradictoris) i una espurna de coneixement (sempre insuficient) al caos quotidià en què vivim immersos, sense, no obstant això, aconseguir abolir-lo ni escapar-ne. De fet, aquest maremàgnum diari ja produeix per si sol petites zones d'il·luminació significativa, cosa que no poden deixar de comprovar els protagonistes, l'Antoni Morella i la Sònia Sesé, en tant que ell és professor universitari de literatura, i ella, obstetra, dues professions que els empenyen a plantejar-se aquestes qüestions amb especial deliberació. Sobretot durant els fets narrats a la novel·la, que els porten a buscar una possible sortida renovadora a un món que segles de llenguatge humà han limitat, tancat i repetit fins a l'exhauriment. I és que a *Els angles morts* la literatura és eina i tema, però no com a simple joc per a iniciats o com a «frivolitat post-

---

1. B. BAGUNYÀ, *Els angles morts*, Barcelona: Periscopi, 2021. Totes les citacions provenen d'aquesta edició i se n'indica el número de pàgines entre parèntesis.

moderna» (passeu-me el tòpic) (entre cometes per desmentir-lo), sinó en la mesura que és també eina i tema constant del nostre ésser biològic.<sup>2</sup>

### La forma novel·lística reconsiderada

Tota la complexitat multicairada de la realitat es fa visible en una novel·la argumentalment tan senzilla com narrativament i lingüísticament elaborada. *Els angles morts* ens mostra les infinites ramificacions, facetes i dimensions de cada succés, que la reducció d'aquest a un argument escapça fins a convertir qualsevol història (i la vida) en una simple línia ordenadora bidimensionalment (per això Bagunyà és l'antítesi de la literatura popular que defensa amb vehemència Sánchez Piñol) (i que té en la sòlida preparació argumental la paret mestra) (els dos extrems d'un arc complet que la literatura catalana ha lluitat per bastir durant els darrers dos segles).<sup>3</sup> Cada vegada que un personatge es representa un fenomen per explicar-se'l i comprendre'l ofereix al lector la focalització d'una àrea que n'oculta els angles morts. I és que el color de qualsevol superfície (105) depèn de molts aspectes amagats a la visió primera (119). Aquests, però, van emergint a mesura que penetrem en els actes, els pensaments, les vides dels personatges (en les frases) (els parèntesis) (les notes al peu). Sense anar més lluny de les qüestions acabades de plantejar, en Morella accedeix al món universitari que es representa com a centre de l'alta cultura des de la dedicació per eliminació a la literatura de consum (71). La Sesé considera «harpia» una pacient (106), qualificació que va girant per mostrar els angles morts fins a canviar (114, 120, 124-125 i 145). O bé es fa una idea odiosa de la humanitat (118) per, tot seguit, desmentir-la des d'un canvi de perspectiva que mostra possibles aspectes ocults de l'anècdota originària que l'ha provocada (119).<sup>4</sup> En Boro és presentat com un «gran home» (203-207) que resulta contenir un barrut aprofitat (210-211). El món de les idees i de les paraules se'ns ofereix sense obviar-ne els angles contra els quals tendeix a construir-se: els cossos (45-64), les

2. De fet, Bagunyà és autor d'una tesi doctoral en què precisament estudia la metaficcio postmoderna com a mitjà de reconstrucció de l'experiència en tant que aquesta ja només és possible des de la consideració del món com a «teixit de codis» (B. BAGUNYÀ, *Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana (1955-1973)*, Universitat de Barcelona, 2015, p. 19). Un dels recursos que hi estudia és la violència que autors com D. F. Wallace exerceixen sobre aquests codis, just un aspecte clau d'*Els angles morts* des de l'estil càustic fins a la paròdia estructural dels treballs universitaris o el xoc d'argots antitètics com el mèdic i el mític.

3. El mateix Bagunyà contraposa *Els angles morts* a la «novel·la clàssica, papituesca» (N. NADAL, «Borja Bagunyà: "Tota mirada és política i tota descripció és un acte violent"», *Nívol*, 11-3-2021), en referència a l'estructura narrativa primordial que SÁNCHEZ PIÑOL anomena Papitu a *Les estructures elementals de la narrativa* (Barcelona: La Campana, 2021, p. 37). Vegeu també: J. SAFONT, «Borja Bagunyà: "Si ens mirem tot el dia el melic, ens sortirà una gepa"», *El Nacional*, 7-3-2021.

4. En aquests canvis de perspectiva que fan la Sesé cada cop més comprensiva i que poden estendre's al procés general d'evolució del personatge, ressona amb força: D. F. WALLACE, *L'aigua és això*, trad. F. Ràfols Gesa, Barcelona: Periscopi, 2014.

boques (203), els microorganismes que es transmeten amb la infecció ideològica en cada acte comunicatiu oral a través d'un canal «fet de sofregit i de llenguatge articulat que [arriba] al cervell com el vòmit arriba a la llengua» (432). De fet, per les professions contraposades i perquè gairebé mai no coincideixen (en el mateix espai físic) (en les mateixes idees) (en les mateixes experiències ni en la manera d'entendre-les), malgrat ser matrimoni (o precisament per ser-ho), la Sesé habita en els angles morts d'en Morella (i viceversa).

No es tracta, però, de la clàssica *coincidentia oppositorum* que en Morella és ben capaç de concebre (214-216), sinó dels mil angles mai simultàniament visibles (i generadors de mil angles més) (per moviment) (per reflex) d'un calidoscopi (o d'un diamant). Per això, entre en Morella i la Sesé, que ja orbiten en relació a diverses forces antagòniques i atractives (en Gerard, l'Olivier, en Guzmán o en Mundet, el primer) (la Sara i en Santoro, la segona), apareix un tercer personatge, l'Olof, el nebot d'aquell. Aleshores, la novel·la (sistema solar) (galàxia) (univers) es planteja com el problema dels tres (nou) (ena) cossos, que no té solució general i, quan la té, resulta caòtica (així la realitat humana infinitament variable i sense punts de partida predeterminats escapant a les lleis de la física) (així la literatura establint el seu àmbit davant d'altres mitjans de coneixement).

Bagunyà mostra com cada instant (percepció) (pensament) (acte) és una xarxa infinita de temps, situacions, idees, sensacions, experiències, perspectives... En una reunió (a la universitat [primera part, 11-25] o a la redacció d'una revista [última part, 387-399]), en un àpat (a la Valenciana [primera part, 26-44] o a casa dels Morella [última part, 418-445]) o en un passeig (com els que fa en Morella amb l'Olof [255-263] i després sol [352-363 i 399-400] o la Sesé amb l'Olof [403-413] i després sola [458-476]) conflueixen incomputables fenòmens, la majoria invisibles, tots incalculables i no pocs inenarrables, que només la deformació de la forma de la novel·la convencional i el trencament del concepte tòpic de narració poden arribar a ser capaços de representar. En fer-ho, *Els angles morts* transcendeix la immediatesa fluida en què viuen encadenades les sensibilitats del seu temps i reformula per al lector d'avui una de les funcions cabdals de la literatura moderna. Tot s'hi enllaça i hi reapareix trenant un dens teixit per sota de l'aparença, del lligam argumental i cronològic, amb què tendim a representar (falssejant-lo) el curs de les nostres vides. Així, per exemple, les simetries que estableixen les accions acabades d'enumerar entre la primera i l'última part o entre en Morella i la Sesé. O bé el fil (dental) que relliga l'evolució d'en Morella durant tota la novel·la: la presència constant de les dents com a modeladores materials de la paraula immaterial, com a física de la metafísica, com a dolor biològic literal de la llum ideal metafòrica.

El desenvolupament fraseològic de la novel·la contribueix a donar-li aquest caràcter calidoscòpic (el treball lingüístic de Bagunyà és sens dubte el més obscurament brillant de la narrativa actual). Cada oració vela angles que el seu desenvolupament acaba mostrant perquè es va obrint, estenent, arbrant, fins a capgirar-se a si mateixa, ocultar

els angles que anteriorment ha fet visibles i convertir-se en una cosa monstruosa. Això pot passar al llarg de diverses pàgines; o de les precisions o afegitons que van introduint en una mateixa oració els parèntesis concatenats; o bé en una sola frase que pot arribar a ser brevíssima (com quan apareix l'Olof amb aspecte «De Lennon nazi» [211]).

El nucli de tota aquesta construcció és un personatge que no apareix fins passades 164 pàgines i desapareix immediatament: un nadó anatómicament deforme, però biològicament sa, nascut a mans de la Sesé, que funciona com a correlat d'aquesta noció de la realitat (desbordada) (desmesurada) (inconcebible) en fer visibles els angles morts de l'estabilitat repetitiva amb què tendim a representar-nos-la.<sup>5</sup> Des d'abans de néixer, se n'anuncia el sentit nuclear connectant-lo amb el títol del llibre. Durant una ecografia, la Sesé prova «d'encertar l'angle» i no ho aconsegueix (143); poc després, nota «un angle amb l'índex que no existia en la morfologia d'un nadó» (157); finalment, neix una nena d'anatomia impensable (169-171) a la qual sembla que segueixen diversos «nanos amb cares cubistes», «cares i cossos vistos des de tots els angles» (193). I és aquesta estranyesa la que en Morella intenta comprendre mitjançant les humanitats; la Sesé, la ciència; l'Olof, les analogies creatives.

Aquest nadó monstruós, a més, acaba simbolitzant la impotència humana davant la complexitat del real. Per més que mostra simultàniament totes les cares i en veiem l'interior radiografiat, resulta un misteri irresoluble. De la mateixa manera que, per més que anem revelant angles morts de la realitat, aquests continuen indicant els que queden, en la recerca dels quals s'oculten de nou els il·luminats prèviament. Per tant, vivim sempre en la parcialitat, en la ceguesa, en l'error (tot és en nosaltres una seqüència d'errors) (en la qual tot error és un encert ocasional) (que serà corregit per un nou encert-error). La mateixa *humanitat*, en tant que noció construïda, esdevé un error que cal superar quan es fa visible l'angle mort del monstre que és tan biològicament i culturalment humà com qualsevol altre humanoide «normal». Aquesta situació s'amplia al regne animal des del moment que la Sesé veu també una mena de gos mal format (328). Per això hi vol trobar «alguna cosa fundacional» (300 i 372-373). S'hi obsessional fins a convèncer-se que estan naixent desenes de nadons com el monstre i que per això apareixen abandonats en abocadors. Si s'estigués fundant una nova humanitat, però, tampoc no seria res definitiu. Més aviat podria ser «el següent pas evolutiu» (315). Perquè mai no s'acaba ni es resol res. I sempre queda el misteri, «el buit» (214-215), «el forat de sentit» (221), que, tanmateix, empeny a l'ompliment, al coneixement, fins «a carregar-hi capes innecessàries de significat» (258) (empeny, doncs, a les humanitats, a la ciència i a la literatura) (a en Morella, a la Sesé i a l'Olof). Els múltiples plans d'un quadre cubista (o la diversitat de perspectives d'un poema-cosa) no exhaurixen l'objecte,

5. *Els angles morts*, doncs, parteix del mateix conflicte que emmarca el llibre anterior de Bagunyà, *Plantes d'interior* (Barcelona: Empúries, 2011), un recull de contes el primer i l'últim dels quals presenten dos personatges que, a causa del seu físic, són considerats monstres pels altres.

sinó que generen més anàlisi (més teoria, història i crítica) (més ciència) (més art) (més Morelles, Sesés i Olofs). Amplien el món en ampliar la mirada humana envers aquest. *Moby Dick*, *Absalom, Absalom!*, *Benzina* o *Infinite Jest* <sup>6</sup> no van exhaurir l'home, ni la realitat ni la novel·la, sinó que els van dur a noves creacions com *Els angles morts* (que ha dut a nous discursos) (com els esmentats al principi d'aquestes línies) (com aquestes línies).

I és que, en efecte, lluny de tantes narracions sense consciència històrica que fan realisme vuitcentista, ciència-ficció welliesiana, psicologisme, argumentalisme naïf, novel·la de tesi o metaliteratura irònica en ple segle XXI, el llibre de Bagunyà neix dels angles morts deixats pels seus antecedents (sap construir-se des d'aquests) (en els buits deixats per aquests) (més enllà d'aquests). Una qüestió literària fonamental que, a més, tematitza. Això fa que aquesta novel·la excedeixi qualsevol idea preestablerta del gènere (dins d'aquest, és un nadó monstruós) (una postnovel·la).

Pel que fa a la idea i a la funció tradicionals de personatge, les reprèn ensems que les enderroca per reconstruir-les. Els personatges són afaïçonats psicològicament amb detalls preci(o)sos (com el trauma aquàtic d'en Morella),<sup>7</sup> sobre els quals, alhora, ironitzen i es distancien ells mateixos (la Sesé, per exemple, desmunta les «ressonàncies psicoorres» de qualsevol narració de vida [310]). Això els converteix en personatges de novel·la explícits (sense caure, però, en el fàcil trencament irònic de la quarta paret) (assimilat des de fa dècades fins i tot per Hollywood & Co). Com a tals, representen, a la vegada: individus molt concrets, posicions variables davant del món, formes de coneixement i vides comunes genèriques. En definitiva, són subjecte i objecte, individu i llei, realitat i representació, literatura i ciència en una tensió complementària que genera múltiples plans contraposats.

Per això la novel·la assumeix la construcció de punts de vista. Però integra els dels diversos personatges i els de diferents estats de cada personatge fins que queden tots dinamitats per excés, no per absència o per crítica: «Els punts de vista no existeixen», afirma l'Olof, «se'ls han inventat els tallers d'escriptura de casal d'avis», i acaba amb la cua que capgira la frase cap al seu angle mort: «però això és igual» (259).

Aquesta operació podria portar al trencament del fil argumental (com ha passat amb altres polsos presos a la forma novel·lística). Tanmateix, curiosament, aquest es respecta i és sempre continu. S'utilitza per relligar els excessos temàtics i formals, però sense atribuir-li el paper estructurador convencional.

6. Es tracta de la tradició novel·lística que més ha condicionat la forma d'*Els angles morts*, tal com exposa el mateix Bagunyà i anirem comprovant: «Vaig tornar a llegir *Moby Dick*, que havia llegit de jove, i ara sí que vaig entendre què fa Melville amb l'estructura. Agafa l'aventura clàssica i li injecta una quantitat d'informació que tensa l'aventura fins a gairebé fer-la explotar. I em va semblar fascinant, com el que fa Foster Wallace a *La broma infinita*. Em va fer veure la importància de l'excés» (L. LLORT, «Mirar el monstre», *El Punt Avui+*, 13-3-2021).

7. En la línia del que ja passava als contes que conformen: B. BAGUNYÀ, *Defensa pròpia*, Barcelona: Proa, 2007.

Quant a la cronologia, situa ordenadament els fets als quals remeten aquestes xarxes infinites de fenòmens, però resulta insuficient per racionalitzar-los i comprendre'ls; per això en alguns casos és confusa i sempre queda transgredida en un ordre simultani de temporalitats diverses que les notes a peu de pàgina multipliquen i que trenca la seqüencialitat de la novel·la (malgrat que, alhora, hi és). Aquesta sembla seguir una disposició perfectament lineal, però mai la dona explícitament mitjançant els connectors pertinents perquè en realitat la transgredeix.<sup>8</sup>

De fet, l'estructura externa ja n'indica tals transgressions en no dependre de cap d'aquests elements tradicionals, sinó de la seva transcendència cap a l'àmbit de les idees (situa aquells, doncs, en la mera aparença). La novel·la té quatre parts. La primera, «Els últims seran els primers», narra una seqüència de fets que sembla compondre un sol dia de la vida d'en Morella, si no fos que uns succeeixen a «principis de febrer» (37) i uns altres «a mitjans de febrer» (94), de manera que la repetició de rutines unifica i aboleix la percepció clara del pas del temps. Com en la vida mateixa, vaja. La segona, «Libre de l'osteogènesi», narra una nit de guàrdia de la Sesé que només alguns detalls permeten deduir que succeeix durant el Nadal anterior a la primera part, fins que la tercera ho clarifica. Aquesta, «El temps de la ignorància i el temps del coneixement», transcorre entre el gener (181) i els inicis de la primavera (279), és a dir, a continuació de l'anterior, simultàniament a la primera i fins més enllà. Per acabar, la quarta, «La zona muda», recorre la primavera tot just iniciada fins al seu final (487) amb accions linealment encadenades que, tanmateix, no sempre han succeït en la seqüència amb què es narren i que, un cop més, semblen acumular diverses rutines o activitats semblants. Ho evidencien les presències de l'Olof: primer fa temps que ha tornat de la seva volta europea (376), però tot seguit encara l'està fent (395) i, a continuació, la Sesé el recull a l'aeroport (406 i 412) i es diria que fa dies que ha tornat a Barcelona (417) quan hi ha un sopar que sembla alhora el de benvinguda i el de comiat (418-445). Una experiència confusa del temps com la que també indica la variabilitat imprecisa de mesos que l'Olof ha passat per Europa, pròpia de qualsevol memòria humana: un «mes» (406), «tres mesos» (413) o «un mes i escaig» (417)?

La seqüència cronològica, doncs, es trenca en funció d'una que resulta més real (i més profunda). La primera part narra la situació d'un Morella incapaç d'escriure i tenir idees noves (un dels últims). Però acaba amb una il·luminació que li ha de permetre superar-ho (formar part dels primers). Ara bé, aquesta succeeix de manera tan sobtada i humorística en el lloc més impensable que dona la mesura de la ironia tràgica del títol: els últims no seran mai els primers (ni quan això aparegui com a primera cosa d'una novel·la). La segona part s'obre amb una Sesé igualment apàtica. Però, tal com

8. Una operació que recorda l'estrany tractament del temps a *La festa de Gerald*, de Robert Coover, novel·la que va impactar Bagunyà (tal com s'explica a: L. FERNÁNDEZ, «L'escriptor català s'ha d'alliberar d'aquesta pressió salvapàtries», *El País*, 4-3-2021).

el títol indica, neix, amb el nadó monstruós, una possible solució (redempció) (nadalenca) de tots aquests atzucacs. Desenvolupa així de manera lògica la il·luminació morelliana que tancava la part anterior (i que és posterior, causada pel fet que es narra en aquesta). Després d'una part dedicada a en Morella (tesi) i una altra a la Sesé (antítesi), la tercera en fa la síntesi: es divideix en dues seccions emmirallades en les parts anteriors en tant que la primera se centra de nou en en Morella, i la segona, en la Sesé, però introdueixen la tercera força de gravetat que ho distorsiona tot i ho fa tot incalculable, l'Olof. La «gènesi» ha dut a una nova era que separa «el temps de la ignorància i el temps del coneixement», però que, tal com indica l'ambigüitat d'aquest títol, també els ajunta, els fa xocar i els confon. La quarta part no resol les crisis ni els xocs, sinó que planteja l'enfrontament final entre coneixement i realitat, discurs i fenomen, cultura i natura, que desemboca en una disfunció total del llenguatge i les possibilitats humanes d'emprar-lo com a eina de relació amb el real (366-367). S'estructura com la síntesi de la síntesi, ja que, seguint amb coherència el curs estructural anterior, narra de manera contínua, ja sense dividir-los en seccions, fragments d'en Morella i altres de la Sesé. En Morella ha escrit l'article sobre el nadó monstruós que la Sesé busca desesperadament. Tots dos fracassen en relació amb els objectius que s'han proposat: ni ell aconsegueix publicar l'article ni ella pot estudiar el monstre, la realitat. És més, s'adona que, en intentar fer-ho, mai pot arribar a estar en contacte directe amb aquesta, sinó que allò que examina són les interpretacions del real (378-379), una «goma verbal» que ho embolcalla tot (412-413). En darrer terme, doncs, s'està estudiant a si mateixa (379). El coneixement es replega sobre si en un món autònom desconnectat de l'objecte d'estudi.<sup>9</sup> Però la zona muda és també l'indret en què es fa possible trencar aquesta presó de paraules per accedir a un nou espai físic i mental. La Sesé entra en una crisi que la porta a fondre's amb la immensitat de la matèria en descomposició d'un abocador fins a desaparèixer (458-476). En Morella també topa cara a cara amb la mort i el silenci, els de l'escriptor Eloy Guzmán, el suïcidi del qual l'impacta tant com li impedeix especular-ne (476-491). Cadascun arriba fins al límit del seu àmbit de coneixement, la biologia i el llenguatge. Fins a la mort que produeix un renaixement: una simbiogènesi, en el cas de la Sesé; un nou llibre del Gènesi, en el d'en Morella, que, després d'una segona il·luminació («el matí dels temps» [491]) no menys irònica que la primera («la nit dels temps» [100 i 491]), acaba dictant al seu becarí, en Vador, el Verb creador de la Natura en aquest «matí» de «primavera» (p. 487). Es tracta, tanmateix, d'un renaixement no alliberador en tant que tanca circularment el llibre: remet al principi de la història que, si bé succeïa a l'hivern, ho feia en un hivern primaveral, «inusual per a principis de febrer», cosa que es prenia com «un altre senyal que el seu món s'acabava» (37).

9. Tal com planteja en termes pròxims a *Els angles morts*: A. PLADEMUNT i B. BAGUNYÀ, «Muntanya màgica», *Carn de cap*, núm. 3, 2021, p. 153-176.

Per vies que no eren les previstes, en Morella i la Sesé aconsegueixen defugir la «puta paraulada fúngica» (405) («la maledicció de les paraules, que s'encomanen» [124]) (que colonitzen l'univers omplint-lo de metàfores) (de significats) per acostar-se a «la literalitat sagnant de les coses» (465). Fins al punt que en Morella acaba dictant la novel·la que hem llegit sense notar que, literalment, a causa de la piorrea que li han diagnosticat, «la boca se li omplia de sang» (491).<sup>10</sup>

L'aparició final de la situació narrativa (prèviament anunciada amb subtileza)<sup>11</sup> dona versemblança, coherència i sentit a l'estil magmàtic desbordant d'*Els angles morts*, a les seves (con)fusions temporals i a l'obsessió titular d'apuntar els indrets mai copsats abans (com a nova Gènesi que vol ser) (sorgida d'un procés derivat de dues il·luminacions) (provocades per una gènesi nadalenca). Molts dels trets narratius del text que llegim són presents també en les novel·les d'en Guzmán que llegeix en Morella (263-265, 360-363 i 400-403). De manera que, de fet, aquest s'ha convertit en un successor d'aquell que té en Vador un nou seguidor (o salvador, com el seu nom indica). Tots aquests jocs de miralls entre personatges i textos no es fan sense ironia, però tampoc no es poden llegir com a exclusivament irònics.<sup>12</sup> És a dir, que afegeixen capes a la lectura de la novel·la en lloc de reduir-la a una sola possibilitat sense sortida. De la mateixa manera que no acaben de confirmar ni desmentir l'autoria d'en Morella, ja que la responsabilitat última del text és del copista, l'autor final n'és en Vador. O, millor encara, el lector, que llegeix en Vador copiant com en Morella llegeix en Guzmán reescriuint la vida de Melville, escriptor, i *Bouvard i Pécuchet*, dos personatges copistes i lectors. Es produeix així una *mise en abîme* infinita que converteix els seus membres més recents en un nou Sòcrates i un nou Plató, un nou Crist i un nou evangelista. Aquest darrer, però, en Vador, en un capgirament tan herètic com naturalista (per tant, copernicà) es converteix en el salvador de qui es creu ser-ho, en Morella, però no

10. El problema de les relacions entre llenguatge i món, central a *Els angles morts*, és precisament el motiu a partir del qual es construeix el núm. 2, del 2019, de *Carn de cap*. Inclou un text imponent i il·luminador de Bagunyà («Paraula de l'editor: psicofàntica merbeyé») que planteja totes les implicacions d'aquesta qüestió des d'una mirada alhora teòrica, analítica, crítica i pràctica.

11. Una primera persona del plural anuncia que el narrador és un alumne d'en Morella (348); en explicar-se una experiència de l'Olof s'adverteix que un detall no es pot precisar bé perquè «l'Olof no concreta i en Morella no recorda» (438); o es corregeix en termes d'oralitat un altre petit detall («havia demanat un gintònic. No, un whisky, havia demanat» [478]).

12. De fet, la denúncia de l'esgotament de la ironia, a partir de la tesi plantejada per Foster Wallace a «*E unibus pluram*. La televisió i la narrativa nord-americana» (D. F. WALLACE, *He ballat (breument) la conga. Antologia d'articles*, trad. F. Ràfols Gesa, Barcelona: Periscopi, 2019, p. 347-431), és present en diversos textos de Bagunyà. Vegeu, sense anar més lluny: BAGUNYÀ, «Psicofàntica merbeyé». En Morella, en canvi, ha quedat encallat en la ironia monzoniana com a representant màxima de la literatura més actual malgrat comprovar que ja no connecta amb les noves generacions (56-57); per contra, ell aconsegueix connectar-hi quan, sense plena consciència del que està fent, es posa a «ironitzar sobre la ironia d'en Monzó» per exposar que «s'havia tornat espantosament inofensiu», ço és, quan es posa a llegir-la seguint Foster Wallace (58). Es tracta d'una de les moltes *mise en abîme* de la novel·la i és plena d'ironies. Tanmateix, un cop més, no pot reduir-se a simple joc irònic, entre altres motius perquè comporta una crítica literària i social molt directa i evident sorgida del canvi general de mirada que el conjunt de la novel·la desenvolupa.



passa de ser el salvat per les paraules (tòpiques) (repetides) dels altres. I aquesta és la seva condemna.

### Crisi de l'humanisme

Així és com una novel·la que recupera per a aquest gènere la voluntat de construir-se en mitjà de coneixement i en creació d'un món més enllà de les fórmules modernes que ho van establir, connecta amb el pensament posthumanista. En efecte, amb aquestes operacions narratives, *Els angles morts* planteja la crisi de l'humanisme. Aquesta forma estructural del saber elaborada durant els darrers sis segles ha situat al centre del coneixement una noció construïda eurocèntricament d'*home*, *humà* i *humanitat*, que, tal com va estudiar Foucault, és una creació molt recent establerta com a culminació de l'universalisme cristià, l'antropocentrisme renaixentista i la il·lustració. I que, segons desenvolupa Braidotti, avui es troba en plena desfeta davant la necessitat d'un coneixement posthumanista i postantropocèntric.<sup>13</sup> L'aparició del nadó monstruós identificat després amb el gos deformat com a impulsors d'un text que està constantment violentant codis, discursos i formes de representació «interroguen les autorepresentacions i maneres d'entendre convencionals de què és ser humà, que “nosaltres” hem heretat del passat».<sup>14</sup> Això es fa molt evident al llarg del viatge final de la Sesé. Es tracta d'un procés de crisi del seu subjecte humà (en tant que conformat dins els límits establerts per l'humanisme) (que el contraposen a altres objectes i llenguatges considerats no humans) (les màquines, els animals, la matèria) i humanista (en tant que cognoscitiu dins el marc de l'humanisme). Després de dur a terme l'esmentada revisió del propi jo a què la repleguen les seves velles eines de coneixement (377-381), es desprèn simbòlicament d'aquestes (llença les notes de les antigues ponències presentades en congressos anys enrere [381]), renuncia a projectar-se sobre l'objecte d'estudi mitjançant les paraules (412-413) i evita el contacte amb en Morella «per tot el que l'Antoni carregava» (458). La Sesé deixa d'imposar una «forma tancada a les coses» (458) i de percebre les divisions clares entre aquestes (459). Es desfà «de tantes maleducacions, de tantes associacions il·lícites, de tantes violències que havia anat acumulant “pel seu bé”» (459). I s'adona que «podria veure's novament –de manera nova– sense estar atrapada per tota aquella carnassa visual» (461). Va deixant de tractar paraules i organismes des d'una visió antropomòrfica i antropocèntrica. Cada vegada s'acosta més a la natura sense veure-la com allò altre. Inicialment, desorientada com està, aquesta experiència s'assimila a la narrada en l'al·legoria de la «caverna» de Plató (460-462). Però resulta que també produeix simp-

13. Vegeu com ho planteja el mateix BAGUNYÀ a: «Paisatges posthumans», *Carn de cap*, núm. 3, 2021, p. 7-15.

14. R. BRAIDOTTI, *Coneixement posthumà*, trad. A. Llisterrí, Barcelona: Arcàdia, 2020, p. 65.

tomes calcats als que pateix el jo líric de «Malamente», la cançó de Rosalía citada indirectament (465).<sup>15</sup> De manera que desemboca en la crisi total de les divisions modernes de la realitat. A mesura que avança, la Sesé renuncia a una possible «tornada al món dels homes» (469), viu una experiència al·lucinògena que transforma el seu entorn (470-471), s'adona de la impossibilitat de saber (473) i, per acabar (475-476), perd la paraula i es fon amb un real unificat en la seva materialitat orgànica, simbiòtic en el sentit que els estudis culturals han pres de la teoria de Lynn Margulis; *amodern*, relacional, convertit en lloc SF, en el sentit de Donna Haraway.<sup>16</sup>

Amb aquest final, la Sesé porta a les últimes conseqüències l'aposta per la natura; amb el seu, en Morella porta a les últimes conseqüències l'aposta pel discurs. Ell s'arroga el poder de la paraula en termes bíblics i s'autoreconstrueix dins el mite del segon naixement de l'individu; ella es fon en un organicisme posthumà més ambigu i de difícil interpretació, en gran mesura perquè l'està narrant ell, que no pot tenir paraules per a aquest nou espai davant del qual s'acaba la història de la Sesé (de manera semblant, faltaven paraules per a l'existència del nadó monstruós, davant del qual tot calla) (per això desapareix de seguida) (enterrat sota la repetició de vells discursos que no li poden escaure). Això dona la mesura de fins a quin punt l'humanisme és indissociable del patriarcalisme i el posthumanisme, del feminisme (amb què s'ha identificat la Sesé i que tant incomoda en Morella). El segon neix fent crítica a la construcció masculina i eurocèntrica de la noció d'*humà* establerta pel primer. En Morella no aconsegueix escapar-ne. Per a la Sesé, en canvi, s'apunta una possible reconstrucció



15. No serà sobrer remarcar aquí que Bagunyà és autor, amb Max Besora, del llibre *Trapologia. Cròniques gonzobizarres de la nova música urbana* (Barcelona: Ara, 2018), en el qual, a més de fer una anàlisi agudíssima del fenomen que li dona títol, el posa en relació amb la literatura catalana actual i el fa servir per traçar la pròpia posició dins d'aquesta dibuixant molts dels aspectes que acaben conformant *Els angles morts*: la defensa d'una literatura oposada a l'establerta, la crítica al concepte culturalment fixat de «natura», l'observació de les relacions entre art i vida i societat, la transgressió de codis consolidats, etc. També hi contraposa el trap a Plató (p. 145).

16. D. HARAWAY, *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptados*, trad. J. Fernández Gonzalo, Barcelona: Holobionte, 2019; i D. HARAWAY, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. H. Torres, Bilbao: Consonni, 2019.

posthumana (enlloc es diu que mori, malgrat que traspasa la línia que separa els vius dels morts) (el seu final és, literalment: «La Sesé ja mai més» [476]) (però sempre se'ns indica que, després d'això, encara explicarà, pensarà i recordarà [468-469 i 475]). Viu un ingrés a la natura que no depèn ja dels mites romàntics i científics fundacionals d'aquest concepte com a mare edènica capaç, tanmateix, d'anul·lar la individualitat. La Sesé abandona la ciència moderna de l'hospital, que tracta la natura com a objecte mut contraposat a la cultura que se li imposa de manera invisible des del discurs, per acabar fosa en relació tentacular amb una natura imbricada socialment i culturalment amb la ciutat en els abocadors.

Sigui quina sigui la interpretació final d'aquests processos (si és que n'hi ha) (si és que es poden arribar a establitzar entre tants miralls, ambigüitats i *mises en abîme*), desenvolupen a consciència la crisi del subjecte humà tal com ja s'ha produït internament en la nostra literatura al llarg del camí que va de l'humanisme ribià a l'antilogocentrisme hacmorià, el feminisme marçalià i l'obreda perejaumiana. Bagunyà l'amplia i el continua des d'unes altres coordenades que prenen com a referents principals la narrativa postmoderna nord-americana i la teoria. D'aquesta manera enriqueix substancialment la literatura catalana portant-la a indrets fins ara inexplorats.

### Modernitat i postmodernitat des del posthumanisme

És en aquesta direcció que *Els angles morts* deconstrueix i replanteja qüestions fonamentals del pensament modern i postmodern que, al seu torn, ja tenen al centre l'anàlisi de discursos preexistents (i, per tant, cal llegir-ne en aquest sentit tan intencionat la metaliteratura) (i la intertextualitat).<sup>17</sup> Sense anar més lluny, la idea que el nadó imita el cubisme no és res més que una reformulació del precepte d'Oscar Wilde segons el qual la natura s'havia posat a imitar l'art, que Armand Obiols ja havia anunciat que acabaria provocant que, «d'aquí poc temps, segurament, podrem dir que totes les ampolles i tots els violins d'aquest món semblen bodegons cubistes».<sup>18</sup> En Morella, doncs, busca la salvació d'un món dominat per la repetició i el clixé en una idea que és tan tòpica com tot el que l'envolta. Però creu trobar-hi la novetat en la interpretació que en fa (un malentès, de fet) (un abús kinboteà més), que la tanca sobre si mateixa en lloc d'obrir-la al real: la diferència entre Wilde i Morella és que el segon llegeix les paraules del primer com una metàfora mentre ell considera que amb el nadó «ja no es tractava d'una ocurrència d'irlandès agut ni d'una contradicció provocativa del sentit comú», sinó que «la vida

17. Qüestió fonamental de la seva tesi: BAGUNYÀ, *Restitucions de l'experiència*, p. 189-365.

18. O. WILDE, *The Decay of Lying*, dins *The Complete Works of Oscar Wilde*, Londres: Collins, 2003, p. 1086-1087; A. OBIOLS, «Literatura i vida», *Diari de Sabadell*, 28-VI-1925, reproduït a J. MARRUGAT, «Creació crítica, crítica creativa: l'agitació cultural del Grup de Sabadell als anys 1924-1928», *Estudis Romànics*, vol. XXXIX, 2017, p. 225-251.

s'havia posat literalment a imitar l'art» (193).<sup>19</sup> Aquesta recerca de la literalitat que pot destruir el llenguatge en la seva essència metafòrica (398) és allò que mou els personatges cap als esmentats finals. En cap moment no troben el suport real de la literalitat (el nadó), però sembla que aquesta arriba a entrar per altres esquerdes en les seves vides. I és que, la literalitat, seria pensable (perceptible) (existent) si no fos en relació amb la metaforització? No ha nascut la literalitat que en Morella creu percebre de la metaforització que creu trobar en Wilde? De fet, ell mateix acaba retornant la seva idea a Wilde quan comença a «veure la vida imitant l'art per tot arreu» (446).<sup>20</sup> Malgrat que, com es diu sovint de Wilde, Morella creu de si mateix que «s'havia avançat massa al seu temps» (447). Altrament, també aquesta recerca de la literalitat és ja un dels grans projectes de la crisi de l'art modern que podem trobar en la radical crítica a la metàfora de Salvador Dalí o en el teatre de Samuel Beckett. De fet, un dels referents que interpel·la de manera més evident *Els angles morts és Foc pàl·lid*, de Nabokov, una novel·la frontissa entre el modernisme, aquestes crisis que provoca alhora que pateix i el postmodernisme.<sup>21</sup> En efecte, en la vida universitària i en l'obsessiva recerca saturada de significacions, en Morella kinboteja (i, per tant, donquixoteja) (un problema major si tenim present que és responsable penúltim de la narració).

A partir d'aquesta imbricació de les relacions entre art i vida, *Els angles morts* construeix una reformulació de la dinàmica exhauriment/reompliment que John Barth convertí en fundacional de l'autoconsciència de la literatura postmoderna en dos articles traduïts per Quim Monzó, que traslladà aquestes mateixes nocions a *Benzina* en les figures d'un artista exhaurit i un altre reomplert (mitjançant, però, la imitació) (i interpel·lant força directament una altra novel·la frontissa de Nabokov, *Lolita*).<sup>22</sup>

19. El capgirament de la idea preexistent de les relacions entre art i vida fet per Wilde i reprès per en Morella com a salvació que en realitat esdevé condemna (és a dir, que es capgira), apareix ja anunciant en el capgirament inicial de la citació de Novalis: si aquest escriu, al primer dels fragments, que cerquem absoluts i trobem coses, la novel·la comença citant-lo al revés («Per tot arreu cerquem coses i només trobem absoluts») i, és clar, atribuint-lo al nom capgirat «Nolavis». Es tracta d'una altra *mise en abîme* paral·lela a la dels narradors: Vador/Morella reescriuint Novalis tal com Guzmán reescrivia Flaubert.

20. En aquestes qüestions, *Els angles morts* creix i es desenvolupa estirant encara més diversos aspectes plantejats en els contes de *Plantes d'interior* «La perspectiva adequada», «El llibre definitiu sobre Katherine Mansfield», «Gran esperança blanca (I)» i «Gran esperança blanca (II)».

21. Per *postmodernisme* i *modernisme* llegiu aquí, respectivament: actitud autoconscient d'assumpció de la condició postmoderna i l'equivalent del *modernism* anglosaxó, és a dir, la línia de l'art modern que neix en relació deliberada amb les condicions socials industrials dels segles XIX i XX. Pel que fa a Beckett i Nabokov com a frontisses entre modernisme i postmodernisme: B. McHALE, *Postmodernist Fiction*, Londres - Nova York: Routledge, 1986, p. 3-25. També associats en aquest sentit a: BAGUNYÀ, *Restitucions de l'experiència*, p. 21.

22. «La literatura de l'exhauriment» (1967) i «La literatura del reompliment» (1980), *Els Marges*, 27-29 (gener-setembre de 1983), p. 269-289. El coneixement aprofundit d'aquests referents i debats postmoderns de què parteix Bagunyà es fa evident en la seva tesi o en altres textos que resulta molt il·luminador posar en relació amb *Els angles morts*, com el pròleg «Manual per a pares, fills i esperits sants: *El Pare Mort*, de Donald Barthelme» (D. Barthelme, *El Pare Mort*, trad. F. Ràfols Gesa, [s. l.]: Extinció, 2020, p. 5-21). D'altra banda, pel que fa a *Benzina* en relació amb la postmodernitat tal com m'hi refereixo aquí, vegeu: V. MARTÍNEZ-GIL, «*Benzina* de Quim Monzó o el temps tràgic de la postmodernitat», dins R. PANYELLA (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum-GELCC,

La vida d'en Morella encarna des del principi l'exhauriment. Com a germà petit d'en Gerard, ja des d'infant no fa altra cosa que «caminar per terra cremada» (70). Busca els indrets no trepitjats pel germà i el porten a una literatura, la de gènere, feta de «la mandra intel·lectual» de la repetició de fórmules (71). A la universitat topa amb un món mancat d'idees i de novetats (29-30 o 51-52), dominat pel «vampirisme intel·lectual» (40), de la mediocritat del qual ell mateix és emblema. Ha passat anys sense escriure perquè no té idees, situació de la qual només escapa recloent-se en el bucle de la manca d'idees com a idea (33-35 o 93). L'apatia el domina (55). Però també domina la Sesé (110-113), que veu la pròpia vida com «un esgotament general, interromput momentàniament per energies llampants» (303). El seu matrimoni és una vàcua repetició ritual (35 i 226). Ho són tots els comportaments (36 o 484) i hàbits (411). Fins i tot ho és el mateix distanciament del ritual (43). El món es desenvolupa en una «atròfia general» (183). Tal com ho planteja l'Olof:

Tot estava horriblement saturat d'imatges, i d'imatges sobre imatges, i, alhora, paradoxalment, tot semblava haver perdut consistència, com si l'única forma de viure alguna cosa fos a través d'una altra. Repetir més o menys el cos d'una noia fundacional o l'escena de la ur-ruptura. Coincidències o desviacions: això era tot el que els quedava. [259-269]

El clixé és omnipresent, sovint de manera explícita, en tot el que fan, diuen i pensen els personatges. També quan intenten fugir-ne. I sobretot quan parlen sobre la impossibilitat de fugir-ne. Clixés i contraclixés convertits en clixés (que el monumental treball lingüístic i narratiu de Bagunyà permet presentar sempre sense caure en la inèrcia de l'ensopiment). Són el millor mitjà d'expressió, comprensió i domini de la realitat per a l'Olof; són una condemna per a en Morella (433-435). El màxim representant d'aquest món repetit fins a l'extenuació és Eloy Guzmán, un escriptor que, entre la impostura i la genialitat, proclama la mort del lector, la crítica, l'acadèmia i la posteritat (86) i reescriu vides i obres del passat remarcant-ne la nimietat i la insignificança. Guzmán es construeix tota una vida i una obra sobre un sol missatge: el tòpic que ja està tot dit (92-93, 402-403 i 427-429). Però la tossuda realitat és que tothom, inclòs ell, continua dient.

Tant per en Morella com per la Sesé, l'aparició del nadó inaugura la possibilitat del reompliment, de renovar aquest univers exhaurit. Inicialment, en Morella, com l'Heribert de *Benzina*, s'hi encalla i continua en plena crisi; la Sesé, com l'Humbert de *Benzina*, s'accelera, desborda frenesí creatiu, s'enfronta amb la ciència al buit que ha exhaurit el mite («aquest forat de sentit que no hem sabut omplir fins que no hem començat a

2010, p. 261-283; J. MARRUGAT, *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014; i V. MARTÍNEZ-GIL, «L'Heribert de *Benzina* llegeix *A coleira do cão*: influències, intertextualitats i patologies en Quim Monzó», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 33, 2020, p. 295-327.

regirar cossos i a provar d'entendre com és que un parell de cèl·lules acaben muntant tot un cos» [221]). Finalment, però, també com a *Benzina*, intercanvien els papers: mentre la Sesé s'obsessiona en persecucions de fantasmes i es fon com a individu, en Morella escriu l'article i la novel·la que l'ha de consagrar.<sup>23</sup>

No obstant això, aquest camí de renovació provocat pel nadó és alhora negat com a tal (i per tòpic!), des d'abans que es produeixi, quan el mateix Morella no accepta que «la novetat (real, la de veritat)» pugui venir (ai las!) «d'una pel·lícula d'horror baratota, plena de monstruositats purulentes i plenes de dents» (30-31). Es tracta d'una d'aquelles anticipacions iròniques que anuncien el que passarà per acabar fent-nos dubtar de si res del que es narra pot haver succeït o és tot un simple producte del dictat fantasiós (altre cop, kinboteà) d'en Morella. Com quan medita: «potser sí que li feia falta reorientar La Investigació. Cap a les escombraries, reorientar-la» (54). Cruelíssima (i alhora clarivident) ironia si es rellegeix després de saber que la recerca de la Sesé es reorienta cap als abocadors en un dels quals desapareix.

A aquesta dinàmica fundacional del postmodernisme exhauriment/recompliment (que arrossega i reformula la noció romàntica d'originalitat) (i els eslògans definidors de l'art modern *Il faut être absolument moderne* i *make it new!*), *Els angles morts* hi sobreposa la dinàmica fundacional del modernisme ciència/humanitats i natura/cultura. Fou aquesta la que, culminant un procés històric iniciat per l'humanisme, establí els diferents àmbits del coneixement com a esferes autònomes i fundà una noció de literatura desvinculada de la veritat empírica que les ciències s'arrogaven per situar-se en el de la veritat transcendent, espiritual, «autènticament humana». Les vides dels personatges apareixen instal·lades en aquesta compartimentació portada a l'extrem per la segregació lingüística, social i econòmica que el capitalisme avançat ha introduït fins i tot al temple del saber: la universitat és un indret on la «coexistència d'interessos i llenguatges i referents tan diferents i tan incompatibles» fa que els treballadors visquin «en mons paral·lels, ordenats per principis i necessitats radicalment diferents» (46). El matrimoni protagonista encarna els dos pols extrems d'aquestes divisions. En Morella és un home dedicat a la paraula, la cultura i la civilització, que tot ho interpreta, ho museïtza i ho

23. Pel tipus de qüestions que planteja Bagunyà, Quim Monzó és el referent capital a assumir i depassar. Ell mateix explica com, amb *Els angles morts*, «volia tensar la forma novel·lesca sense jugar a la simple negoció. *Plantes d'interior* (2011) marcava un recorregut semblant: començava amb un conte monzonianà i anava creixent fins a un límit que no acabava de destruir el conte» (NADAL, «Borja Bagunyà»). Significativament, la revista *Carn de cap*, codirigida per Bagunyà, va néixer el 2018 amb un número dedicat a la successió monzoniana: el componen 14 contes d'autors diversos que versionen «El meu germà» de Monzó des de les pròpies poètiques i van precedits per un pròleg en què Bagunyà llegeix *El millor dels mons* com l'exhauriment de la narrativa monzoniana, la qual és «el cadàver que en algun moment s'ha hagut d'abandonar si es vol ser plenament escriptor». Per la seva banda, *Els angles morts* és plena de referències, directes i indirectes, a Monzó: Morella en fa la classe que, com ha quedat comentat més amunt (nota 12), desemboca en la constatació de la necessitat de superar Monzó; hi ha una escena (94-95) en què es repeteixen insistentment els noms de personatges que són compostos o comencen amb ema de Monzó (així com tots els noms dels personatges de *Benzina* comencen amb hac i els de *La magnitud de la tragèdia* són compostos); o bé la incompreensible variació de l'alçada dels personatges (45, 81 i 484) remet a «Davant del rei de Suècia».

converteix en sentit, mentre que la Sesé és una dona dedicada a la natura, la biologia i la medicina que busca mirar el real cara a cara. Com a ironia culminant d'aquesta contraposició, resulta que ell anhela inconscientment un retorn a l'úter matern (d'aquí la seva obsessió amb la mort aquàtica) (imatjada com un «nano suspès sota dos metres d'aigua en un silenci perfecte, reconfortant, un embrió en una matriu de formol» [22]) i ella es dedica a arrencar nounats d'aquest indret romànticament paradisiac.

Des d'aquest punt de partida tots dos pateixen la crisi del coneixement humanístic que els ha donat forma. La Sesé metge viu amb angoixa una realitat que ja és posthumana en tant que ha endegat el predomini de llenguatges digitals que ella no pot comprendre (130). S'aferra al saber humanista, que l'exclou del món nou que l'envolta i la separa fins i tot del marit: percep la realitat com «una batalla entre la biologia i la consciència» (131) en què ella està del costat de la primera (i en Morella de la segona). L'aparició del nadó, però, els fa entrar tots dos (de cop) (amb violència) en aquest món posthumà. Per això s'identifica amb l'arribada de Colom a Amèrica (tradicionalment presa com a inici simbòlic de l'Edat Moderna) (de l'era de l'humanisme) (de la creació d'una idea universal d'humà que exporta a l'univers sencer el model d'home blanc europeu heterossexual), un món nou contra el qual xoquen els relats heretats (177-181). La Sesé i en Morella comencen a topar més que mai amb els discursos establerts (amb «aquella paraulada nociva» [317]) (amb «les paraules mateixes» [367]) («un càncer» [380]):

Tota aquella paraulada egotrípica i testicular era una acumulació de corrupcions i d'escapçades, l'equivalent verbal als matxets i els mosquetons que aquella Europa folladora de cabres, cristianíssima i renascuda, havia fet servir per obrir-se camí a les Amèriques i a les Àfriques. Exèrcits armats de conceptes, que avançaven pel món eliminant contradiccions i negativitats. [367]

Ara han pres consciència que hi ha un món nou al qual no s'adequa res del que sabien. Així s'obre el camí cap a la zona muda.<sup>24</sup> La Sesé intenta explicar la deformitat del nadó desprenent-la dels discursos morals (218-221), però també de les idees de malformació o anormalitat (299, 314-315 i 373). La cultura humanista anomena «bèstia» o «monstre» allò que no és humà però que, d'aquesta manera, adquireix una forma amb què l'humà pot negociar (284-285). Amb el nadó i el gos, però, l'humà es difumina fins a incorporar l'«animal», la «bèstia» i el «monstre» (366). I tot aquest procés es produeix lligat a una crisi del llenguatge que té com a referent literal el text de Hofmannsthal pres tradicionalment com a fundacional d'aquesta qüestió en la modernitat.<sup>25</sup>

24. Just abans d'entrar-hi, en Morella li pregunta a la Sesé «si estava bé i si li havia anat bé sortir de casa —però a la Sesé allò de “bé” li va fer angúnia, i també la paraula “angúnia” i la paraula “paraula”» (340).

25. «Una sensació similar a la que descrivien els esquizofrèncs quan parlaven de les paraules que algú els ficava a la boca, i que feien olor de bolet i de pixats de gat» (317); «Les paraules abstractes de què els llavis per força se serveixen per tal de donar llum a qualsevol raonament, se'm desfeien a la boca com bolets

Totes aquestes qüestions remetent a *Frankenstein*, de Mary Shelley, una novel·la que va sorgir en el nucli de l'organització moderna del saber i que s'ha posat a la base de la redefinició de l'humà per la manera com planteja la qüestió del monstre (i també la del llenguatge). Allà aquest naixia precisament perquè es traspassen les fronteres humanistes del coneixement amb una combinació de ciència i alquímia empesa per la folia obsessiva mancada de responsabilitat ètica. El monstre hi és tot allò que, tant si és en el doctor com en la seva criatura, queda fora de la noció humanista d'humà que, entrada en crisi ja a finals del segle XIX, el posthumanisme es proposa superar. En aquest replantejament de l'estat modern del saber, *Els angles morts* reprèn la novel·la de Shelley capgirant-ne aspectes clau. Així, per exemple, aquí és la doctora, no la criatura físicament monstruosa a la qual dona vida, qui «estava feta de trossos de cadàvers cosits, que només de tant en tant, i gràcies a aquelles electrocucions mentals, adquirien una certa vida» (159 i 163). O el model normatiu de dona instaurat a la televisió és d'una «feminitat frankenstèinica» (465). El monstre ja és l'home produït per l'humanisme.

*Els angles morts* planteja així qüestions que han tendit a derivar cap a gèneres com la fantasia, l'horror o la ciència-ficció. No només *Frankenstein* hi és repetidament resuscitada. El que hi succeeix argumentalment és una història fantàstica que, a més, es compara amb el cinema d'horror (30-31), apunta un clima de revolta robòtica imminent (130) i conté referències a relats rellegits avui com a fundacionals d'aquests gèneres (*Utopia* [178]) (o *Divina comèdia* [472]) i a autors com Terry Pratchett (178) o Lovecraft (465-466). De fet, si el final de la Sesé és un descens a l'infern amb descripcions paisatgístiques semblants a les de Dante, en el seu en Morella acaba topant amb un àngel caigut, el becari «delicat», «ros», «angelical» (75-76), que ha perdut «els cabells d'arcàngel» i es dedica a fer monòlegs humorístics en un bar qualsevol (481). És una víctima més dels professors universitaris, vampirs (40) que, com Dràcula, tenen «una cort de geperuts» (32) que els fan de majordoms. Per això, en aquest final, en Morella, havent xuclat la vida (la tinta) (la sang) d'en Guzmán, el visita al tanatori i torna al propi taüt. Allà totes les idees i les paraules són taüts més petits plens de morts ben classificadets<sup>26</sup> des dels quals acaba dictant a en Vador (el seu geperut) (la seva nova víctima) amb la boca «literalment» vessant sang. Hem llegit un *crossover* (monstruós) (deforme) (un *postcrossover*) de vampirs, zombis, monstres, àngels i dimonis en un món postapocalíptic: una fantasia múltiple en què esclaten les fronteres entre gèneres, vida i mort, natura i

podrits» (H. VON HOFMANNSTHAL, *Carta de Philip Lord Chandos a Francis Bacon*, trad. J. Llovet, Barcelona: Quaderns Crema, 2007, p. 34); «El que dic se'm desfà a la boca i m'hi deixa un regust de podrit, de mal cuinat» (BAGUNYÀ, *Plantes d'interior*, p. 133). Vegeu: BAGUNYÀ, *Restitucions de l'experiència*, p. 31-32.

26. «L'autobús, la Facultat, l'ascensor, el despatx: caps més grans o més petites, caps dins de caps, en les quals encara hi havia trobat la manera d'encabir més caps, com si fossin calaixos, arxivadors, butaques o idees. Que no hi hagués una majoria de claustrofòbics al món li va semblar, de cop, una proesa. O el signe de la seva condició d'àcars, ves a saber, tot i que a ell, sentir-se al fons de tot de la capsa més petita, sempre l'havia fet sentir bé» (487).



cultura, ciència i literatura, exhauriment i reompliment, cosa i imatge, formes de coneixement, literalitat i metaforització, Plató i Rosalía, cinema d'horror de sèrie B i alta cultura, humà i no humà.

### **Informe sobre el saber posthumanista**

Tot això, però, succeeix a uns personatges vinculats al seu entorn de manera realista. Així que *Els angles morts* també denuncia aspectes concrets de la societat actual com el funcionament de la universitat, les relacions de poder, la castellanització de la cultura catalana, la hipocresia social, la cultura com a aparador, el capitalisme avançat, el mercat laboral, el sexisme, el matrimoni o les relacions entre Europa i els EUA. Es tracta d'una crítica sempre demolidora, però mai maniquea.<sup>27</sup> Ara bé, reduir *Els angles morts* a una novel·la realista, costumista, satírica, metaliterària, d'idees o de tesi, com hi ha hagut una certa tendència a fer, és castrar-la procustianament. Si es llegeix amb aquestes claus, en efecte, es converteix en una obra incomprendiblement allargassada, tediosa, excessiva. El mateix que passa si es llegeix *Moby Dick* com a novel·la d'aventures, *Absalom, Absalom!* com a melodrama familiar, *Benzina* com a història d'espionatge o *Infinite Jest* com a sèrie de Netflix. Un dels llibres que va contribuir més a la circulació del concepte de postmodernitat fou *La condició postmoderna* de J. F. Lyotard. Era, com el subtítol indicava, un «informe sobre el saber». *Els angles morts* podria llegir-se, més aviat, com un informe sobre el saber posthumanista: múltiple, obert, sorgit del descentrament de la noció moderna d'*humà*. En planteja els condicionants materials, socials, històrics, col·lectius i individuals; l'herència moderna i postmoderna sobre la qual l'estem bastint; les noves simbiosis en què es produeix. Amb l'avantatge que una gran novel·la és sempre inexhauriblement plena.

27. Un exemple il·lustratiu. S'ha parlat molt de la crítica que fa la novel·la al funcionament de la universitat actual (aspecte que comparteix significativament amb BRAIDOTTI, *Coneixement posthumà*, p. 33-47). Però Bagunyà s'assegura que això no deriva cap a una idealització de la universitat del passat, molts dels defectes i mancances de la qual el nou funcionament ha corregit generant-ne d'altres o agreujant-ne alguns dels precedents (passant del model que representa en Boro al que representa l'Olivier) (cap dels dos en absolut satisfactori) (cap dels dos plenament vacu).