

Aleksandra Goławska
(Universidad de Varsovia)

DAVANT DEL REI DE SUÈCIA: LO IRÓNICO DE LA ALTA POESÍA SEGÚN QUIM MONZÓ

Resumen: El presente trabajo propone una lectura de la *nouvelle* titulada *Davant del rei de Suècia* de Quim Monzó. La primera parte del análisis gira alrededor del personaje de Amargós, un poeta y un ser irónico en tanto que inauténtico. En la segunda parte, la condición del protagonista se enfoca desde la perspectiva de dos discursos que se excluyen mutuamente: el discurso de un poeta y el discurso de un héroe nacional. El objetivo de este artículo es proponer algunas de las diversas interpretaciones, libremente asociadas entre sí, ya que la *nouvelle*, en palabras del mismo autor, no debe leerse como una *roman à clef*, sino como una matriz abierta que permite varias lecturas. La mirada académica hacia la literatura y hacia la lengua viva, así como las divisiones rígidas entre la alta y la baja cultura constituyen algunos de los temas que ridiculiza el narrador de Monzó.

Palabras clave: Quim Monzó, literatura catalana, ironía, tiempo, representación

Title: *Davant del rei de Suècia*: Quim Monzó and the Irony of Classical Poetry

Abstract: The following work is a particular reading of Quim Monzó's *nouvelle* entitled *Davant del rei de Suècia*. Firstly, we will focus on the main character, Amargós, a poet and an ironic, inauthentic being. Secondly, the protagonist's condition will be interpreted from the perspective of the two mutually exclusive discourses that form his identity: the discourse of a poet and the discourse of a national hero. The aim of the present article is to suggest some of the possible interpretations, all of them related by association, given that the *nouvelle* itself, as the author said, shall not be read as a *roman à clef*. It ought to be perceived rather as an open matrix which leaves space to many different readings. The academic attitude towards literature and language, as well as the rigid divisions between the fine art and the popular culture, are some of the topics that Monzó turns into grotesque.

Key words: Quim Monzó, Catalan literature, irony, time, representation

1. IRONÍA COMO INAUTENTICIDAD Y DESDOBLAMIENTO

Dice Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* que vivir junto a una catarata imposibilita la percepción de su estruendo. Para poder interpretar una realidad, hay que alejarse de ella, por ejemplo mirándola a través de realidades construidas. Y al revés: las realidades construidas son creaciones particulares y son el fruto de sus circunstancias. “Los egipcios –reflexiona el filósofo– creían que el valle del Nilo era todo el mundo. Semejante afirmación de la circunstancia es monstruosa, y, contra lo que pudiera parecer, depaupera su sentido”. Después añade: “No existen más que partes en realidad; el todo es la abstracción de las partes y necesita de ellas” (2001: 24).

El propósito del presente trabajo es realizar un análisis de la novela corta *Ante el rey de Suecia* (título original: *Davant del rei de Suècia*) del libro *El mejor de los mundos (El millor dels mons)*, de Quim Monzó¹. Intentaremos comprobar que interpretar al protagonista de la *nouvelle* como un personaje individual –un artista– y a la vez como un representante de la colectividad literaria catalana a la que pertenece resulta contradictorio. Para poder plantear el problema en cuestión, enfocaremos al narrador de la *nouvelle* como un personaje irónico, de acuerdo con dos definiciones de la ironía. En la primera parte, la condición irónica se entiende como la inautenticidad del relato debida al desdoblamiento del que narra. En la segunda, la ironía es una eterna contradicción entre dos discursos que constituyen una sola narración.

1.1. ¿Quién es el que narra?

Antes de acercarme a las posibles definiciones del concepto de la ironía y su aplicación por parte de Quim Monzó, esbozaré un breve resumen de la trama, el cual servirá para preguntar por la credibilidad del protagonista principal como narrador. El narrador es el protagonista que habla de sí mismo en tercera persona, pero, hasta bien desarrollada la trama, el público lector no se da cuenta de dicho procedimiento. Al empezar a leer, lo único que queda claro en cuanto a la posible falta de credibilidad del protagonista es que es un ser desequilibrado.

Amargós se nos relata como un escritor solitario y olvidado, obsesionado con la idea de triunfar. La *nouvelle* empieza con la descripción detallada de las rutinas diarias del literato, así como de sus convicciones acerca de la literatura y de la vida. Primero, nos enteramos de que Amargós necesita mudarse, debido a una subida de precio del alquiler. Se siente desahuciado, se considera víctima de una injusticia. Junto con la carta que anuncia la noticia funesta, llega otra carta, una nominación al premio Nobel que, por lo demás, recibe cada año. Amargós siente alegría y desesperación –desde el comienzo del relato

¹ Para los fines del presente análisis utilizaremos la versión española de la *nouvelle*, traducida por el autor, con la excepción de una nota a pie de página donde se explica el uso literario que hace Quim Monzó del dilema del orden de elementos en un enunciado en la lengua catalana.

sus estados anímicos son contradictorios—. Empieza a redactar mentalmente el discurso de la entrega del premio, el cual pronto se fundirá con la descripción de sus vivencias.

El poeta está enamorado de una vecina que “se llama Carlota, un nombre que le trae a la memoria mujeres de cabello oscuro y maquillaje contrastado, vistas en películas en blanco y negro o en las fotos de mamá cuando era joven” (Monzó 2001: 106)². Se niega a relacionar cualquier tipo de deseos eróticos a su fascinación, al afirmar que:

Desde el primer día que la vio –dos años antes, poco después de que ella y su marido llegasen al edificio– Carlota le despierta sentimientos que no se atreve a definir como sensuales, porque la única sensualidad que ha conocido, en una época por fortuna lejana, era muy diferente, e incluso a esa otra había conseguido domesticarla gracias a una dedicación intensa a su obra. Por eso se sorprende cuando, como por ejemplo en este momento, la largura y la calidad de las piernas de una mujer le emocionan. Pero, por fortuna, con la misma facilidad con que le emocionan se olvida de ellas girando simplemente la cabeza hacia otro lado. (106)

Y es que Amargós, como poeta, se considera obligado a desentenderse del cuerpo, intentando percibirse a sí mismo como un ser meramente espiritual.

Al poeta le atormenta constantemente una infinitud de obstáculos, por ejemplo sus hábitos que, minuciosamente planeados y repetidos cada día, se convierten en restricciones insuperables. La imposibilidad de superar los problemas cotidianos le provoca ansiedad:

Siempre había sido de la opinión de que caminar muy cerca de la calzada es un riesgo; que en cualquier momento esa moto o este coche pueden perder el control, subir a la acera y embestir a los desprevenidos que no hayan calculado el peligro. Hasta que, un día, se dio cuenta de que también era un peligro caminar como solía, muy cerca de los edificios, si algún día se desprendía un trozo de balcón. Por eso, desde hace tiempo camina siguiendo una línea recta equidistante de los edificios y del bordillo. Camina despacio, dejándose acariciar por el sol el día que hace; es el único sol que tolera, el del paseo matutino: el resto del día se esconde tras persianas y cortinas. (209)

El narrador llena su relato de explicaciones acerca del *modus vivendi* así como de la visión artística de Amargós. Crea una narración heroica sobre el artista, sacrificado enteramente a la literatura y la patria. Si no le han concedido el premio –se justifica– es porque es catalán:

Para tranquilizarse, cavilaba que no era culpa suya sino de los intereses de unos académicos siempre atentos a los condicionantes políticos. Unos condicionantes políticos que ya habían cerrado paso a Guimerà. Y a Carner. Para aquella caterva de robots escandinavos políticamente condicionados, el caso de Mistral era una excepción irrepetible. ¡A un Mistral de ahora nunca le darían un premio! [...] Cuando pasa por esas

² Carlota, podríamos reflexionar las lectoras y los lectores, era también el nombre de la amada del joven Werther. Tanto o más inalcanzable e idealizada que la protagonista de Goethe resultará la Carlota monzoniana.

épocas de duda recurre a la reflexión literaria. En vez de poesía, escribe críticas. Ser extremadamente severo con el trabajo de los demás le reafirma en la convicción de que ninguno de sus contemporáneos descuellera tanto como descollará él algún día. (122)

Su dedicación a la poesía le sirve de excusa para justificar el miedo a entablar cualquier tipo de relaciones sentimentales maduras:

Pero el poeta no puede evitar el miedo. ¿Y si salen a cenar y lo que en principio podría haber sido un verse de vez en cuando acaba convirtiéndose en un verse a menudo y la mujer se le pega demasiado? ¿Y si la mujer se enamora tanto que se obsesiona y esa obsesión priva al poeta de su libertad creativa? Haberse entregado en cuerpo y alma a la poesía le ha hecho postergar siempre las necesidades amorosas. [...] Ha aprendido a vivir solo, a controlar las pulsiones lúbricas y a evitar las situaciones que pueden hacer que el control falle. Y si de joven se libraba a una cierta creatividad en el momento de la autosatisfacción, ahora, para no perder tiempo fantaseando lo ha ido convirtiendo en un acto meramente profiláctico, talmente como Kant. (169)

Lo único que espera de Carlota es la admiración. Fantasea con que la mujer sea una lectora de su obra. La vida entera de Amargós debe girar alrededor de la literatura.

Cuando recibe la carta que le informa de que fue nombrado como candidato al premio Nobel, Amargós busca el frac para airearlo, como hace cada año. Ya la primera vez que fue seleccionado, el protagonista decidió comprar un frac para tenerlo listo el día de la posible entrega (No quiere oponerse a las normas que exigen tal indumentaria. Todo lo contrario: está dispuesto a cualquier sacrificio con tal de adaptarse. Cuenta que cada año pierde peso o engorda, y entonces tiene que llevar el frac a reducir o a ensanchar³).

La subida de alquiler le empuja a plantearse la mudanza. Tras una búsqueda desesperada de nueva vivienda, el escritor se ve obligado a cambiar de barrio, lo cual significa abandonar su territorio y aprender a subsistir en un espacio ajeno. Aquí acaba la primera parte de la historia. Empieza la narración sobre un complot del mundo entero en contra de Amargós, una perspectiva que aún no sabemos si es real o imaginaria, y qué es lo que significa “real” exactamente.

1.2. ¿Es verdad lo que se nos cuenta?

A medida que Amargós va acostumbrándose al nuevo edificio se da cuenta de la escasa estatura de todos los habitantes. Comienza a sentirse incómodo, más todavía cuando resulta que los demás inquilinos pretenden cambiar el estilo de vida que llevaba hasta el momento. Amargós siente que los vecinos de la escalera pretenden obligarlo a reformar

³ *L'Eixample* –ensanche– es el nombre del barrio de Barcelona donde vive Quim Monzó; el barrio más poblado de la ciudad, construido en la segunda mitad del siglo XIX para dar cabida a los que vinieron a vivir en Barcelona atraídos por la revolución industrial, la cual alcanzó su auge a principios del mismo siglo. A continuación del presente trabajo volveré sobre la cuestión de la importancia de Barcelona como el lugar donde se desarrolla la trama. ¿Será el motivo del piso una alusión a las reformas arquitectónicas en la capital catalana?

el piso según unas normas hechas a medida de los demás habitantes. Llegan los obreros. El poeta, dominado por una presencia ajena, pasa días enteros fuera de su casa.

Una vez iniciadas las obras, varios elementos del entorno contribuyen a crear un ambiente hostil, por ejemplo la suciedad (un polvo “casi moral” –suciedad que se mete por todos lados, como en *La casa tomada* de Julio Cortázar⁴–), o la altura insuficiente a la que los albañiles habían colocado el lavabo, el fregadero y la encimera. Los técnicos no parecen entender que Amargós quiera decidir sobre la altura a la que colocar sus lavabos. Le hablan de una altura “lógica” y “habitual”. Los vecinos del protagonista no tardan en advertirle que no está viviendo solo en el edificio. Por lo visto, ciertas “estructuras básicas” no deben modificarse. Los albañiles acaban por poner las encimeras a la altura de ochenta y cinco centímetros, tal y como lo habían decidido ellos, y el poeta contrata a otros obreros para que los cuelguen a un metro sobre el suelo. No paga la primera factura. Empieza a sentirse observado.

En cuanto a la forma, desde los primeros párrafos del texto destaca el uso de la narración focalizada. Al relatar lo ocurrido, el narrador en tercera persona sólo dispone de la información acerca de los estados emocionales y los pensamientos de Amargós. Los otros protagonistas se describen desde el punto de mira del poeta. La narración está desprovista de diálogos: lo que dicen los protagonistas se transmite mediante el estilo indirecto, como si todo fuera un monólogo interior del poeta, sólo que contado en tercera persona.

Durante la fiesta en la casa de los Gómez, vecinos del poeta, el ambiente recuerda las Ramblas a mediodía: un flujo de gente que parece “un mar de cabelleras y calvas”. Dicha mirada, metonímica y anti-individual, puede referirse, por ejemplo, a la percepción de los forasteros por parte del habitante nativo de Barcelona, marginado y relegado a ajustarse a las necesidades del turista en su ciudad⁵. Pero también puede remitir a cierta perspectiva artística. El poeta mira a los demás desde arriba, como si fuera “anfitrión” del mundo, el que tiene la licencia para representar.

Poco a poco, las lectoras y los lectores empezamos a desconfiar de lo que se nos cuenta. El pacto ficcional, lo que Coleridge llamaba “la suspensión de la incredulidad” (Eco 1997: 85), que, al parecer, habíamos firmado con el autor al inicio de la lectura, tiene que ser replanteado para ajustarse a la perspectiva particular del narrador.

⁴ En el cuento “Cabecita negra” el escritor Germán Rozenmacher cita textualmente el cuento de Cortázar (“la casa está tomada”) para referirse a un hogar de la clase media invadido por los “cabecitas negras”, los de la clase baja que inmigraron a las ciudades durante el peronismo. Pero la crítica de Rozenmacher no recae sobre el cabecita negra, sino sobre la clase que lo desdén. En el texto de Quim Monzó, en cambio, miramos el mundo desde la perspectiva de Amargós. El polvo podría simbolizar a los obreros, cuyo comportamiento escandaloso, así como sus limitaciones intelectuales a la hora de comunicarse, causan la irritación y el desprecio del poeta.

⁵ A partir del año 1986, cuando la capital catalana recibió la nominación para ser anfitriona de las olimpiadas, empezó una animada campaña cuyo objetivo era transformar la ciudad, sobre todo a nivel arquitectónico, con tal de convertir la ciudad en una metrópoli europea globalizada. Uno de los críticos de la retórica renovadora era el poeta Pere Gimferrer, quien argumentaba que la idea de utilizar las olimpiadas como un pretexto para consolidar el pueblo era anacrónica de por sí (Łuczak 2004: 169). Quim Monzó se pronuncia al respecto a través del libro de cuentos *L'illa de Maians*, el cual al principio iba a titularse “Barcelona” (171), y cuyos personajes son seres perdidos en una realidad nueva que les fue impuesta y que no consiguen comprender.

Durante la cena con los Gómez nos enteramos de que Amargós suele hablar de sí mismo en tercera persona, denominándose *el poeta* (Monzó 2001: 149). Es el primer indicio más explícito de que el narrador y el protagonista pueden ser la misma persona. En la fiesta Amargós conoce a Vanessa, la hija de los Gómez. La mujer insiste en acompañarle a casa, Amargós cede y ella se queda dormida en el piso del literato. El poeta intenta despertarla y no lo consigue. No resiste la tentación de empezar a desnudarla, se arrepiente, quiere avisar a sus padres, pero, al salir a la escalera, Amargós se encuentra con un vecino. El hombre le cuenta una sospecha que tiene acerca de los habitantes de la escalera: son miembros de un complot cuyo único objetivo es acortar, de forma violenta, a todo inquilino que sea más alto que la mayoría. Amargós corre a la casa de los Gómez, es informado que la mujer ya había vuelto, tiene que enfrentarse a la indignación del padre. Para evitar toparse con los demás inquilinos, altera sus horarios y duerme de día.

Una madrugada le sorprenden los albañiles a quienes no había pagado, le pegan hasta que pierda conciencia. Amargós despierta en la casa de los Gómez, se entera de que Vanessa y él pasaron a formar una familia, se resigna a la situación, se recupera y pronto descubre que esta vez sí le han otorgado el premio Nobel. De repente, el tiempo acelera y la veracidad de la historia deja de preocupar a Amargós.

1.3. Tiempo que tiende hacia la brevedad

Para entender la ironía en *Ante el rey de Suecia* parece necesario partir de un análisis más detallado de cómo se estructura el espacio-tiempo en la *nouvelle*.

En *La retórica de la temporalidad*, Paul de Man especifica la relación entre la tarea de crear un mundo, un tiempo-espacio individual en una obra literaria, y la ironía:

The act of irony, as we now understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. (1983: 222)

La primera marca de la ironía tendría que ver, entonces, con las alusiones a la condición no-orgánica del tiempo y el espacio por parte del narrador (comentario que se desarrollará más adelante). Esa temporalidad es uno de los factores que imposibilitan la creación de una narración total.

El tiempo novelesco, continúa de Man, resulta inevitablemente inauténtico a la hora de reflejar la experiencia temporal del individuo, convirtiendo los acontecimientos en una cadena de suplementos y sustituciones interminables:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know its inauthenticity but can never overcome it. [...] It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from its spiral. The temporal void that it reveals is the same void we encountered when we found allegory always implying an unreachable anteriority. (222)

La repetición irónica está relacionada, pues, con la estructura de la alegoría, la cual, a diferencia del símbolo, remite a otros signos para poder ser interpretada. También, para ironizar, el escritor necesita referirse a lo ya dicho: transformarlo, sin que nunca ocurra la repetición exacta del mensaje original. Le es imposible huir de la ironía. La inautenticidad está cifrada en la estructura de su percepción de tiempo. Tal y como ocurre con el Sócrates de Kierkegaard, la esencia de Amargós parece ser la ironía entendida como un concepto negativo (1999: 16): solo podemos concebir a Amargós a través de una serie de aproximaciones complejas. Las descripciones del desdoblamiento del poeta le colocan entre la caricatura y el ideal. La imagen del filósofo griego que evoca Kierkegaard resulta inauténtica también porque Sócrates nos es narrado por otros (Platón, Jenofonte, Aristófanes). En cambio, Amargós pretende narrar él mismo, aunque en tercera persona, sus vivencias.

Amargós anhela poetizar su existencia porque busca, sin nunca conseguirlo, una historia originaria que otorgue sentido a su existencia. La ironía de Amargós es la ironía del hombre que, según lo expresó Paul de Man, descubre su lado ficticio:

The ironic, twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic. (1983b: 214)

Y es que la ironía, en tanto que una fuerza positiva de la ausencia, forma parte de la misma estructura novelesca, según afirma de Man en un ensayo sobre *La teoría de la novela* de Lukács (1983a: 56). El discurso de un poeta o de un filósofo, según de Man, es de por sí inauténtico, puesto que el que narra pretende plasmar la experiencia de sí mismo como ser empírico mediante el lenguaje que constituye una cadena de suplementos: signos que remiten a otros signos.

Desde que entendemos que el narrador y el protagonista son la misma persona, que Amargós está contándonos sus vivencias en forma de una novela, nos damos cuenta de que tanto el relato como las vivencias mismas del poeta están condenadas a la inautenticidad, fruto de un desdoblamiento.

De igual manera, según escribía Lukács, la totalidad del mundo dantesco era un sistema artificial, hecho de conceptos convertidos en realidad visible. La totalidad de la novela –la única conseguible después de la abolición de la totalidad orgánica– está basada solamente en ideas deducidas. Todos sus elementos son abstractos, es una forma artística definida por la disonancia metafísica de la vida no disuelta. El rechazo de la inmanencia de sentidos constituye una amenaza para la totalidad de la forma, puesto que, en primer lugar, la incoherencia del mundo orgánico puede aparecer brutalmente, o, en segundo lugar, si la forma pretende pulir demasiado la realidad, la obra parecerá superficial (1965: 75-77). La incoherencia temporal de la *nouvelle*, sin embargo, no resulta azarosa. Quim Monzó convierte la inautenticidad de la representación literaria en uno de los ejes de su relato.

El recurso principal para representar el desdoblamiento temporal, son las retardaciones y las aceleraciones. En el discurso de la entrega del premio, que ensaya a lo largo de toda la narración, Amargós promete ser breve. A medida que avanza, el narrador empieza a hacer comentarios cada vez más explícitos respecto a la brevedad previamente prometida al público por el narrador, por ejemplo: “He dicho al principio que sería breve y, como no lo he sido bastante, aceleraré. De repente...” (Monzó 2001: 179). La novela sería entonces no sólo el relato vital de Amargós, sino también un ensayo para el discurso de la entrega. Además de las aseveraciones del narrador acerca de su percepción arbitraria (y, por tanto, de lo arbitrario de la representación en sí) del tiempo, también notamos que el ritmo de narrar se intensifica. Al principio los acontecimientos se desarrollan lentamente, la narración se detiene en descripciones detalladas. Después, el narrador se salta fragmentos enteros de la fábula, pero sigue incapaz de prescindir de digresiones, produciendo una tensión interna en la narración, como si las retardaciones de la trama se le escaparan sin querer:

Ahora, de día y con las persianas metálicas subidas, ve que el local que hay a la izquierda de la entrada es una guardería, con la puerta pintada de verde manzana y un montón de bambis y enanitos, y Blancanieves. El local a la derecha de la puerta de entrada es la confitería que ya vio ayer. Es un edificio de techos altos, con el suelo de la entrada ajedrezado. Pero eso ya lo he dicho antes y no debería repetirlo si de verdad quiero ser breve. (129)

El tiempo constituye el esqueleto de la estructura narrativa. En su discurso de la entrega del premio, Amargós subordina el tiempo de la fábula –el que forma parte del contenido de la historia (Eco 1997: 63)– al tiempo de la lectura, ya que promete intentar ajustar su narración a unos límites temporales impuestos por la convención (un discurso de la entrega del premio no debe ser demasiado largo para no aburrir al público, según explica el narrador⁶). A nivel estructural, es el tiempo de discurso, es decir la extensión del texto (64) la que modera el fluir del tiempo de la fábula. Las limitaciones temporales que se autoimpone el narrador invaden la historia que cuenta influyendo en el desarrollo de los hechos.

La narración sigue la cadena de asociaciones fabricadas por el protagonista-narrador. A medida que nos acercamos al final del relato, el ritmo acelera más todavía, para llegar a un desenlace relámpago:

El poeta acelera el paso, ya están en el recibidor, el hombre dice: Mi mujer ya ha salido de la ducha, espere un momento, que le gustará saludarlo, me ha hablado de usted. Pero Amargós alega una prisa inexcusable y, mientras se vuelve para darle la mano con miedo a que el otro aproveche el apretón para retenerlo, ve, un instante, la silueta de Carlota en el comedor, hablando por teléfono. Amargós echa a correr escaleras abajo.

⁶ “Majestades, señoras y señores, el poeta agradece profundamente, y sin embargo con miedo, que le hayan confiado la dificultad de hablar esta tarde ante todos ustedes; el poeta procurará ser breve y no dilapidar en circunloquios inútiles estos cuarenta minutos valiosos que la tradición le otorga...” (Monzó 2001: 189).

Esa tarde, en su casa, todo sucede con rapidez: suena el teléfono, le notifican que, esta vez sí, le han concedido el premio. Vanessa se siente feliz por él, la niña ríe cuando le rasca la barbilla, el señor Gómez lo abraza con lágrimas en los ojos, todo el edificio le da la enhorabuena. Después, la ciudad y el país entero. Ceñido por miles de brazos, Amargós intenta rehacer, una y otra vez, el inicio del discurso. Hace tanto tiempo que no ensaya que le sorprende recordarlo bastante: Majestades, señoras y señores, el poeta agradece profundamente, y sin embargo con miedo, que le hayan confiado la dificultad de hablar esta tarde ante todos ustedes; el poeta procurará ser breve y no dilapidar en circunloquios inútiles estos cuarenta minutos valiosos que la tradición otorga... (Monzó 2001: 189)

Para concluir, puede decirse que el narrador en *Ante el rey de Suecia* está buscando el tiempo perdido. Pero los objetivos que Amargós se ha fijado son exactamente opuestos a los de Marcel proustiano: anhela la máxima brevedad. Tal y como ocurre en *Sylvie* de Gérard de Nerval, en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares o en *Solaris* de Stanisław Lem, los problemas, por ejemplo amorosos, de los protagonistas no son más que problemas con el tiempo: sus amadas no existen como mujeres de carne y hueso, sino como fantasías o recuerdos, creaciones de los protagonistas que las imaginan.

El narrador se ve incapaz de avanzar al paso correcto, estructurar la trama de sus vivencias de acuerdo con las exigencias que le impone la sociedad. Vive en un tiempo propio. No logra coincidir con la mujer que desea, entabla una relación fantasmática con otra –aquella que resulta accesible– y se dispone a vivir rememorando una fascinación romántica pasada que no ha logrado hacer realidad⁷. Queriendo vivir en el presente, queda atrapado entre los rencores del ayer y unos proyectos para el futuro inalcanzables. Quisiera que las oportunidades que había perdido pudieran repetirse, pero es imposible. Entonces abandona el tiempo real y se refugia en la ficción. La literatura se presenta, en este sentido, como una fuga de la realidad –una “vida breve” a modo de Juan Carlos Onetti, pero en tono burlón–. La inautenticidad de Amargós consiste también en que sus acciones no pueden ser comprendidas por el resto de los protagonistas-proyecciones suyas, ni por las lectoras y los lectores.

El mundo de la obra es el mundo interior de Amargós, y es por eso que la Barcelona por la que se mueve parece una ciudad-fantasma.

1.4. El poeta: arquitecto de un mundo

Quim Monzó juega con los conceptos del tiempo de la fábula, el tiempo del discurso y el tiempo de lectura (Eco 1997: 63-64), liga la estructura temporal a la espacial, para volver a plantear, de forma irónica, la pregunta por el origen de lo que se silencia en una narración. La respuesta, como señalaremos más adelante, no se reduce tan solo a las limitaciones perceptivas que imposibilitan una mimesis literaria perfecta.

⁷ La relación del poeta con Vanessa es, también, una relación virtual. Amargós se ve forzado por las circunstancias a “formar una familia” con la mujer que le había cuidado tras el accidente que él había sufrido. La pareja se abstiene de mantener relaciones sexuales y, sin embargo, Vanessa tiene una hija cuya procedencia es desconocida para el poeta. Amargós no pregunta. Se limita a soñar sobre el muy esperado triunfo artístico.

La estructura espacio-temporal de la novela deviene cada vez más irreal. Lo increíble de los hechos se expresa, además, a través de los comentarios explícitos del narrador-protagonista. El narrador mismo, al dudar de su percepción del tiempo-espacio, duda de los pormenores de la trama. Pregunta: “¿Pasa una hora? ¿Pasan dos? Da igual. Pongamos que pasa una. Así pues, una hora más tarde vuelve a la cocina a ver cómo va todo y no encuentra a nadie” (Monzó 2001: 140). Tampoco está seguro de cómo transcurrió exactamente su relación con Carlota: “Amargós no sabe nunca cómo imaginar el encuentro” (142), ni es capaz de describir con exactitud a su amada: “Carlota lleva un abrigo negro, largo hasta media pierna. ¿O una gabardina corta y clara? Da igual” (142). Mientras avanza la lectura, resulta evidente que el protagonista va construyendo su narración a su antojo.

La estructura del espacio está formada a base de diversas metáforas conceptuales, las cuales se repiten a lo largo del texto. La primera serie de esquemas abarca las relaciones causa-efecto (en la narración éstas son prácticamente inexistentes). En cuanto a las relaciones personales, enfocadas como jerarquías, después de su colapso y recuperación el poeta cree haber empezado a percibir las relaciones en términos de “lazos”. Amargós gana el premio Nobel y es aceptado por toda la sociedad. Deja de estar “fuera”, “encima” o “debajo”, está adaptado a la nueva condición, pero aun así no olvida que dicha adaptación tuvo que llevarse a cabo a costa de una reducción invisible.

Al esquema arriba-abajo responde por ejemplo a la posición del piso de Amargós. El poeta siempre vive en un piso más alto que, por ejemplo, las mujeres con quienes se relaciona, el vecino maniático o la portera. Hay una vecina tan alta como el protagonista que vive más arriba, pero Amargós nunca consigue conocerla. Cuando el poeta observa la reunión en la escalera a través de la ventanilla, momentos antes del ataque por parte de los obreros, se está inclinando para ver mejor. Le duele la espalda, como al príncipe, el protagonista del cuento “Śpiąca królowna” de Mroźek, mientras se inclinaba para besar a las numerosas bellas durmientes, o como al mismo Amargós al conocer a la confitera y besarle la mano, o cuando se inclinaba para tocar a la Vanessa dormida. Al protagonista no le gusta doblar la espalda: también al principio de la novela, mientras lava los platos, se queja del dolor en la espina dorsal. Así pues, es cuando cambia de postura delante de la ventanilla (deja de inclinarse) que empieza a ver a Vanessa. Descubre que la mujer está leyendo un libro suyo. Al parecer, Vanessa no es sino la encarnación de una fantasía del poeta de conocer a alguno de sus lectores. La mujer se confirma en la posición de una admiradora, relegada a los deseos del poeta. Formar una familia con ella parecería una manera de entrar en el orden social que antes le era inalcanzable, si nos olvidáramos del hecho de que tanto Vanessa como la idealizada e inaccesible Carlota, como los demás protagonistas, son meras creaciones de Amargós.

Las relaciones con los otros tan solo hubieran podido entablarse en cuanto el poeta los mirara desde una posición de igual a igual, cosa que Amargós intenta, pero cada vez lo percibe como un acortamiento violento. La figura del poeta tal y como la ve Amargós podría resumirse, por tanto, como una réplica de Dios, parecido a la voz lírica en el poema “Ars poética” de Vicente Huidobro. El que crea, crea un mundo de nuevo, desde la posición altiva de un “altazor”. La visión poética de Amargós afecta su comportamiento como persona y así, nuevamente, en la narración de su vida lo literario afecta a lo personal.

1.5. La insoportable gravedad poética

La altura también se contrasta con la levedad. El vecino maniático le explica a Amargós un experimento que llevaron a cabo unos cosmonautas para incrementar su altura. ¿Si el exceso de gravedad alarga, será posible que la levedad acorte? La levedad, que podría interpretarse como relajación, falta de rigor o compromiso –una levedad que se parece a la de Milan Kundera–, ¿está relacionada, por fuerza, con baja calidad?

Según Janina Abramowska, cada uno de los nombres de estilos literarios solía referirse a cierto orden jerárquico: el estilo bajo –*humilis*–, el medio –*mediocris*– y el alto –*gravis*–, una estratificación que antiguamente reflejaba la división de la sociedad feudal (1995: 90-91). Dicha jerarquía estilística formó base tanto de la regla del *decorum*, que determinaba el estilo adecuado para relatar diversos tipos de argumentos-realidades sociales, como de la tipología de géneros literarios. El esquema conceptual alto-bajo conlleva una valoración inminente que, dentro del marco de la teoría literaria actual, podría relacionarse con las estructuras de poder, tal y como las describe Itamar Evan-Zohar en su teoría de polisistemas (2009). El tener que ajustarse a los estándares más bajos, siguiendo a la mayoría, puede ser interpretado como una reflexión general sobre la democratización de la cultura moderna, pero también sobre su deterioro.

La siguiente metáfora conceptual respecta a la estructura urbana de Barcelona, de una disposición radial (centro/periferia) según los estratos sociales: los barrios más prestigiosos según el protagonista son los céntricos, antes de llegar a la avenida Meridiana. Pero el centro, por cuestiones económicas, le resulta inalcanzable. Se muda a la periferia, al edificio de gente baja, y es entonces que su vida y su perspectiva empiezan a cambiar radicalmente.

El “dentro” y el “fuera” en *Ante el rey de Suecia* se notan especialmente en las escenas donde el poeta observa al otro. Mientras se mantiene encerrado en su casa, contempla a los que llaman a través de la mirilla de la puerta, y los ve deformados. La casa de Amargós se convierte en el centro del universo del relato: es él quien cuenta, su perspectiva, en la jerarquía de los protagonistas es la decisiva, a ella están sometidas otras voces.

La última parte de la *nouvelle*, donde el protagonista empieza a perder el control sobre el mundo ficticio que el mismo ha creado, se inicia, como hemos mencionado antes, por una escena en que Amargós observa una reunión de vecinos. Esta vez quien se encuentra fuera es él. Al escuchar el discurso del orador empieza a cuestionar las creencias que tenía hasta el momento. Una cosa es lo que se dice que hay que hacer y otra lo que en realidad hace la gente, concluye. Comienza a reflexionar sobre su vida, de como siempre ha estado apartado –fuera de todos los grupos⁸–. Aunque decidía alejarse de los otros por voluntad

⁸ “Desde hace tiempo ha ido dándose cuenta de que, por culpa de obcecarse en entender las cosas al pie de la letra, a lo largo de la vida se ha sentido siempre fuera de los grupos. Se sentía estafado, ya de pequeño, cuando le decían que había unas cosas que se tenían que hacer y otras que no, y él era tan buen chico que siempre hacía lo que se tenía que hacer, pero, aunque en teoría tendría que haberse sentido feliz, porque incluso le apetecía hacerlo, después resultaba que no encontraba del todo la felicidad porque se perdía la de todos los demás niños, que se saltaban la disciplina, nadie les decía nada y eran tan felices como él, o más. Nadie hacía caso de las normas excepto él, que, para mantenerse fiel, si no quería ser objeto de burla por parte de los otros niños, se veía obligado a mantenerse apartado. Todo el mundo menos él comprendía tácitamente

propia, en realidad es un ser abyecto. Se da cuenta de que por fuerza tenía que ponerse en esa posición, para que los demás no lo juzgasen. Él, que siempre mira a de los demás desde arriba, reconoce que de hecho todo ese tiempo ha estado “fuera”, antes que “encima”. La búsqueda de la perfección, tanto en la poesía como en la vida, le ha fallado.

1.6. El artista como héroe y la prisión de la alta cultura

José Saramago, en la entrevista concedida a Judite de Sousa después de recibir el premio Nobel, cuenta que lo que más le decían los portugueses era “gracias”. Una reacción al parecer absurda –reflexiona el novelista portugués– pero en el fondo es que “cada uno quiere que lo quieran bien, que lo estimen”. Así pues, el que haya un premio Nobel en la literatura de una nación hace sentir a los ciudadanos “como si ellos mismos hubieran crecido, como si fueran más altos”. El papel del artista, entendido así, conlleva una exigencia social de que éste se convierta en uno de los pilares identitarios para la nación de la que proviene.

La metáfora de la altura es ampliamente explotada en literatura, por ejemplo por Sławomir Mroźek cuya obra en su gran parte fue presentada al lector español y catalán gracias al mismo Quim Monzó (Valls 2013, en línea). El autor polaco, sobre todo en el primero de sus libros de cuentos, utilizaba las figuras de enanos o liliputenses para retratar los mecanismos de control, la fragilidad y la impotencia del ciudadano ante un sistema político opresor. Seguramente no es la asociación con el cuentista polaco la primera que mencionaría el lector europeo: en relación con la baja estatura, cualquiera citaría, quizás, *Las aventuras de Gúliwer* o *Alicia en el país de las maravillas* o *Blancanieves* (el dibujo de Blancanieves con los siete enanitos constituye, de hecho, uno de los adornos de la guardería al lado de la casa de Amargós). Pero, ¿por qué no pensar en Mroźek? Las referencias intertextuales no explícitas en Quim Monzó permiten cierta libertad interpretativa, puesto que, en su mayoría, están basadas en la técnica borgeana de citar “sin comillas”. El autor alude a los argumentos ajenos de manera ambigua, delicada, a menudo sin proporcionar ninguna referencia exacta, permitiendo que el público elabore una red propia de asociaciones.

La mirada altiva hacia la realidad por parte del artista podría interpretarse, por un lado, como un intento de dominar el mundo. Por otro lado, sin embargo, podría ser también un intento desesperado de protegerse, no dejarse convertir en objeto en las manos de una ideología identitaria. Es un doble gesto que, en cierto sentido, recuerda los intentos trágicos de defensa contra el control comunista de los intelectuales, relatados en el cuento “Na wieży” [En la torre] de Mroźek. El protagonista de Mroźek se encierra en una torre, a la espera del enemigo, se dispone a mirar el mundo desde lo alto cuan-

que una cosa es lo que se decía que se tenía que hacer y otra diferente lo que de verdad se hacía. [...] Esa misma sensación se ha ido repitiendo a lo largo de su vida, aplicada a cada uno de los diversos estadios de intereses con los que se ha ido encontrando, y cada vez que mira atrás, a un estadio ya superado, ve que una cosa es lo que dicen que hay que hacer y otra lo que realmente la gente hace, como si todo el mundo excepto él supiese distinguir entre una cosa y otra, las compaginase sin ningún problema y disfrutase del gozo que brinda la falta de rigor. Esa certeza le ha llegado siempre demasiado tarde, cuando ya ha superado el estadio en cuestión y se encuentra ya en el siguiente, que aun no domina y en el que, de forma indefectible, también un día descubrirá que se ha estafado por ser riguroso” (Monzó 2001: 180-181).

do, de repente, siente unos golpes debajo del escudo que lleva puesto. “¡Traición!”, piensa al descubrirse invadido desde dentro. Se quita el escudo, se clava un puñal en el lado izquierdo del pecho, desde donde le llegan los golpes, y muere. El enemigo ataca desde dentro: la ideología enemiga, contraria a las ideas del protagonista, puede afectarle a pesar de su voluntad de rechazarla racionalmente. Tal vez él mismo sea el mayor peligro para la integridad de su propia identidad.

El protagonista de Monzó, como el de Mrožek, se siente amenazado por los otros, y hace lo posible por no tener que sospechar de sí mismo. Se queja constantemente: del sistema (el mercado editorial sometido a las leyes del capital), de la falta de responsabilidad de la gente (el cartero, el quiosquero, los albañiles, etc.) o del trato injusto que recibe. Amargós necesita explicarse y justificarse ante el mundo y lo intenta constantemente, por ejemplo al principio de la *nouvelle*, al encontrarse con Carlota en el ascensor del piso antiguo:

Amargós coloca el cuerpo contra la hoja de la puerta, para que no se cierre si alguien lo llama desde algún otro rellano. Carlota se apresura, le da las gracias y aprieta el botón del segundo piso. De reojo, Amargós la observa pensando cómo decirle que pronto ya no serán vecinos. Pongamos que finalmente le dice: Pronto no seremos vecinos. Carlota se sorprende. ¿Y eso? Lo dice en un tono que a él le parece fingido, porque ¿qué le va a importar, a ella, si se va o no? De tanto en tanto conviene cambiar de aires, dice Amargós, y ni tan siquiera ha acabado de decirlo cuando ya se da cuenta de lo banal de la frase. Además, la mujer no sabe desde cuándo vivía él en ese piso, y eso le impide captar la ironía. (Monzó 2001: 124)⁹

⁹ En la versión original la cita acaba así: “De tant en tant convé canviar d’aires, diu Amargós, i acaba de dir-ho que s’adona de la banalitat de la frase. A més, la dona no sap d’ençà de quant de temps ell hi vivia, en aquell pis, i això fa que no en pugui captar l’ironia” (Monzó 2001: 147). Las repeticiones de la misma información en el ejemplo de la frase que cito es un recurso ampliamente explotado por Quim Monzó. El enunciado de Amargós resulta en sí redundante: es una explicación no pedida del porqué de su traslado. Además, la ironía del poeta no puede ser comprendida por Carlota, pues remite a un antecedente temporal que la mujer desconoce. El contenido de la frase inicial [*De tant en tant convé canviar d’aires*] es duplicado por el pronombre *ho*. El pronombre *en* puede sustituir *la frase*. La expresión *en aquell pis* se duplica por un pronombre en función locativa: *hi*, y la información de que la mujer no sabe cuánto tiempo hace desde que el protagonista vive en aquel piso es luego resumida mediante un demostrativo: *això* el cual en catalán sirve para abstraer y generalizar. Dicha frase repetitiva juega con el dilema del orden de los elementos en un enunciado, el cual desde hace tiempo resulta espinoso para la normativa del catalán. Precisamente el miedo a la repetición —al pleonasm— constituye uno de los problemas de la normativa catalana relativos al orden de elementos en un enunciado. Si desplazamos los elementos, se producirán obligatoriamente duplicados pronominales dentro de una oración (Solà 1994: 244). Desde casi un siglo, escribe Solà, puede notarse una clara preocupación por evitar desplazamientos de elementos a la izquierda y, sobre todo, por suprimir los pronombres que se originaban en estos desplazamientos: un enfoque erróneo que generó diversas ultracorrecciones (242). La topicalización, concluye Solà, tiende a perder protagonismo a la hora de decidir si un elemento tiene que pronomilizarse o no. Lo que importa cada vez más es el mero hecho de ser desplazado (246). Los pronombres *en* y *hi* pierden más y más de su “debilidad”: empiezan a gramaticalizarse. Lo que haría falta aclarar normativamente son las reglas de dicha gramaticalización y el uso correcto de comas al desplazar los elementos de un enunciado (263), en vez de evitar la repetición como tal, que al fin y al cabo es, en la opinión del célebre lingüista, un rasgo natural de la sintaxis catalana. El recurso de la repetición, ampliamente usado, como ya hemos dicho, por Quim Monzó en la versión

Pero en el comportamiento del poeta hay una ironía aún más profunda: se trata de una inautenticidad que, al igual que el habitante de la torre de Mrożek, Amargós lleva dentro.

2. IRONÍA COMO UNA ETERNA PARÁBISIS

La parábasis, es decir la yuxtaposición de dos discursos que se anulan mutuamente, es la segunda dimensión de la ironía que, a mi modo de ver, concierne a Amargós. El “concepto de la ironía” al que me referiré –una expresión irónica, ya que la ironía en de Man no es, en realidad, un concepto (2000: 252)– es el que había descrito Paul de Man.

En el discurso pronunciado en la Universidad de Ohio en el año 1977¹⁰, de Man elabora su definición de la ironía como una ruptura constante con la narratividad misma, una ruptura que no es puntual, sino que se repite a lo largo de toda la obra, puesto que está cifrada en su estructura. La ironía, como veremos más adelante, la define de Man como una eterna parábasis de la alegoría de los tropos (274).

Para explicar el funcionamiento de la ironía en la obra de Friedrich Schlegel, de Man recurre al origen del pensamiento de Schlegel, a saber: a la categoría del Yo de Johann Gottlieb Fichte. El Yo de Fichte, explica de Man, no es un yo dialéctico (sujeto que percibe y categoriza), sino un constructo lógico. Es la premisa discursiva básica, necesaria para emitir cualquier tipo de juicio, la cual, inevitablemente, es de origen lingüístico. El Yo representa la capacidad constitutiva del lenguaje y surge simultáneamente con el No-Yo (265). El Yo se enfrenta a su oposición, se constituye y se destila en determinados rasgos. La formulación de un juicio consiste en la comparación de los rasgos entre dos objetos de estudio. Fichte distingue entre los juicios analíticos (los que afirman la diferencia entre dos sujetos cuyos rasgos se comparan, pero en el fondo están basados en la premisa de que existen similitudes, necesarias para elaborar cualquier comparación) y los sintéticos (los que afirman la similitud pero están basados en la diferencia). Tal división lógica fundamenta la denominada “alegoría de los tropos”. La circulación de los rasgos (*Merkmal*), descrita en el acto de juzgar, responde a la estructura de un tropo o de una metáfora, es decir, está basada en un intercambio de rasgos. Pero hay un tercer juicio: el juicio tético. El objetivo del juicio tético no es comparar: esta clase de juicio es un juicio reflexivo que muestra al Yo solo, en un movimiento siempre inconcluso, orientado hacia el Absoluto (265).

Dicho sistema se describe, también, como performativo, en el sentido de que se fundamenta sobre una constitución original, a nivel lingüístico, de un Yo que después entrará en relaciones dialécticas con otros objetos o formulará juicios reflexivos (269).

catalana del texto, subraya más aún lo cómico del comportamiento de Amargós. Las constantes explicaciones del protagonista-narrador se traducen también en su forma de expresarse, relacionando el desdoblamiento identitario simbólico con el dedoblamiento lingüístico y, por extensión, tal vez con el desdoblamiento de la identidad nacional.

¹⁰ Utilizo aquí la traducción polaca de Andrzej Sosnowski, basada en la transcripción de la conferencia hecha por Tom Keenan, publicada en *Literatura na świecie* e incluida posteriormente en la antología de ensayos y conferencias de de Man titulada *Ideologia estetyczna* (2000).

En *Lucinde* Schlegel utiliza el lenguaje de Fichte para describir lo que en realidad es un acto sexual. Su procedimiento causa una irritación generalizada entre los filósofos (en Hegel o en Kierkegaard sobre todo). Tal indignación, afirma de Man, no es gratuita, y es que la operación que realiza Schlegel no consiste solamente en yuxtaponer dos discursos diferentes. Los discursos que se contrastan están en una oposición fundamental y es por eso que al yuxtaponerse, se destruyen mutuamente. Ironizar la forma significaría destruirla expresamente (278). Ese tipo de ironía, la que subyace en la estructura y no sólo se manifiesta en los trucos retóricos puntuales, es para Schlegel la esencia de la poesía (276).

Si la ironía de Amargós se parece a la ironía descrita por de Man y por Schlegel es, a mi modo de ver, porque también en la *nouvelle* monzoniana se yuxtaponen diversos discursos que se deconstruyen mutuamente. En este sentido Amargós sería como un *buffo* que, con su habla histriónica, se anihila a sí mismo, anihila al Yo.

La manera en que accedemos a la interioridad de Amargós no es mediante su poesía, sino por una especie de metadiscurso sobre la estructura de su acto creativo, donde el narrador y el personaje resultan ser la misma persona, desdoblada en dos sujetos que se descomponen mutuamente. Amargós y el narrador en *Ante el rey de Suecia* representan, cada uno, un grupo de discursos que entra en conflicto con el otro grupo. Los discursos que trataré a continuación responden a la oposición entre dos figuras: la del artista innovador y la de un héroe nacional (un literato catalán, defensor de la lengua, en este caso).

2.1. Nacionalidad: ¿catalana?

En el sentido más riguroso, afirma George Steiner, el significado de las palabras está arraigado en la etimología. A lo largo de la historia los significados fueron multiplicándose, superponiéndose a modo de capas, guiadas por las corrientes de la gramática, la cual, según nos hace notar el ensayista, cambia mucho más lento que el léxico (2001: 144). ¿Y si pensamos en una gramática cambiante o inestable, la normativa lingüística como una serie de tensiones? Los escritores influyen en los procesos evolutivos de la lengua, pero, según parece sugerirnos el protagonista de Monzó, incluso los más consagrados solo pueden aportar una pequeña fracción de los cambios que se dan en el uso de la lengua. No es posible reformar todo un sistema lingüístico de forma arbitraria.

Quim Monzó acusa *l'Institut d'Estudis Catalans* de no estar al día con el lenguaje de los catalanoparlantes comunes y corrientes. Aunque el discurso literario haya cambiado mucho en las últimas décadas, afirma Monzó, sobre todo a partir de los años ochenta, que fue cuando se crearon los medios de la comunicación masiva en catalán, las nuevas ediciones del diccionario y de la gramática normativa tardan mucho en aprobarse, lo cual causa un retraso de la normativa respecto al discurso oral (*apud* Ollé 2008, en línea). Al hablar de su trabajo como traductor, el autor afirma: “Me gusta traducir diálogos y hacer que la gente hable un catalán que no es ni impuesto, ni putrefacto” (en línea). El bilingüismo para Monzó se convierte en un castigo y la insuficiencia de la cultura de las masas que se produce en catalán conduce a la minorización de dicha lengua. Cataluña deviene en una “farsa de país” (en línea), donde el idioma adquirió un significado político del cual se aprovechan los poderosos.

A modo de ejemplo, cabe evocar los muy detallados análisis lingüísticos de Joan Solà. El estudioso resalta la necesidad de establecer una nueva sintaxis normativa del catalán, proponiendo a la vez una definición de lo que sería la “normativa”. “Hoy en día – escribe Solà – “una gramática normativa no tiene que contener solo las cuestiones mínimas que se consideran divergentes (de la lengua dominante), o corrompidas (por culpa de la misma lengua dominante o de otras), sino que debe ser una descripción idealmente exhaustiva de todas las estructuras que la lingüística ha revelado como interesantes en una lengua” (1994: 10, traducción mía). La normativa lingüística actual del catalán dedica la mayor parte de la atención a eliminar las contaminaciones y los préstamos lingüísticos del castellano: los llamados “castellanismos” o “barbarismos”. La influencia del español, sin embargo, es un hecho en el habla coloquial catalana. La omisión de los diferentes dialectos del catalán por la normativa, el centrarse en el análisis léxico más que el sintáctico acentúan aún más las diferencias entre el discurso oral y el escrito. Es por eso que Joan Fontcuberta habla de una dicotomía entre el lenguaje “de la calle” y el “literario”, de forma sarcástica, como las variantes del catalán *light* y *heavy* (Fontcuberta i Gel 2008: 31-37). Los lingüistas catalanes están cada vez más en contra de que la normativa de su lengua se cree en función a otra lengua. Amargós, el poeta cuya herramienta es la lengua catalana, puede leerse como personificación del fantasma de la inautenticidad en un sistema lingüístico que tiene como principio formativo la resistencia al español.

El nacer de las literaturas es un proceso constantemente fluctuante, al igual que la definición misma de las “literaturas nacionales”. Hay literaturas que son de una lengua, como la occitana o la provenzal, pero no de una nación, y las hay también de varias naciones que usan la misma lengua –Alemania y Austria, Portugal, Brasil y Mozambique¹¹, etc.–. Guillén cita la opinión de Octavio Paz de que no existen literaturas de ningún país latinoamericano, ni tampoco existe una literatura española, desde que dichos países empezaron a compartir la misma lengua literaria. De ahí que Guillén prefiera usar el término de “lengua portadora de literatura”. Pero el llamado “espíritu de una nación”, en sentido romántico, no deja de pecar de cierta opacidad, y es que la elección de una lengua no siempre coincide con las intenciones que forman la base del surgimiento de una determinada literatura (cf. Guillén 1998: 301). La literatura catalana, como tantas otras, puede percibirse como una red de significados fluctuantes más que un sistema predefinido.

Para referirse al multilingüismo y sus interpretaciones, Guillén evoca el término de “escritores catalanes de expresión castellana” –utilizado por Román Gubern– de quienes difícilmente puede decirse que contribuyan a la literatura catalana entendida de forma sistémica (302). Mediante una comparación con Polonia, Guillén recalca la tarea de los poetas románticos –Mickiewicz, Słowacki y Krasiński– como creación previa al surgimiento de la nación que representaban, anterior a la formación de un Estado libre (303). Si lo distintivo de una nación es el territorio y no la lengua, ¿habrá que excluir entonces la creación de dichos poetas de lo que entendemos por la literatura polaca? El ejemplo de Guillén es, por supuesto, un fragmento de la historia literaria polaca extraído de su contexto más amplio, y es que la no independencia solo fue una brecha en la historia de Polonia, un período de opresión que, por mucho que haya durado unos

¹¹ Los ejemplos son de Guillén.

ciento veinte años, es un capítulo cerrado que no corresponde, como en el caso de Cataluña, a una ley vigente. Por otra parte, dicho ejemplo puede ilustrar lo efímero y arbitrario de las fronteras, tanto políticas como lingüísticas.

Guillén vuelve a referirse a Octavio Paz (quien años después, en su discurso de la entrega de premio Nobel, hablaría del español como patria común para todos los hablantes) y a su término de la “tradición de la ruptura” con el cual el poeta mexicano reclamaba la singularidad de la creación artística (308) como una voz individual opuesta a la tradición vigente de su entorno. Pero, ¿y si la tradición vigente de un entorno (Cataluña) está en oposición a otra tradición vigente (la española)? ¿Qué tradición es la que debe subvertir el poeta?

2.2. Mundos creados frente al mundo social en su entorno

Algunos de los reseñistas perciben *Ante el rey de Suecia* como una novela en clave que alude al poeta, traductor y crítico literario catalán Pere Gimferrer –a nivel tanto de estilo narrativo como de la trama–. Aunque el personaje guarde numerosas semejanzas con el poeta catalán (asiste durante años a las sesiones de la Filmoteca, admira a Octavio Paz, usa un lenguaje ultracorrecto, su relato es marcadamente autobiográfico), también presenta muchos rasgos de carácter individuales. Sin embargo, limitarnos a una lectura tan específica –advierte Quim Monzó, citado por Manuel Ollé en una reseña que aparece en la página oficial del cuentista catalán– significaría un entendimiento muy empobrecido de la obra:

No querría que se leyera como una sátira en clave porque le quitaría la fuerza que pueda tener –apunta el escritor–. Se ha de leer como una historia abstracta: es un individuo catalán, pero podría no serlo. Es un individuo solo y mezquino que encuentra una especie de salvación por un lado en la rendición y por otro en ser acogido por una familia grotesca. Para evitar paralelismos con autores catalanes que han mostrado interés por el Nobel, incluso pensé en la posibilidad de que fuera un poeta maltés que soñara ser el primer poeta maltés premiado con el Nobel. (s.f., en línea)

Las asociaciones con el contexto catalán a las que se refiere Monzó pueden servirnos como evidencia de la politización de la crítica literaria en determinadas regiones de España, puesto que reflejan la intención de reducir el mensaje de un escritor catalán al contexto catalán¹².

Entre las escasas referencias intertextuales explícitas en *Ante el rey de Suecia* destaca la mención de Octavio Paz. Amargós señala el discurso del poeta mexicano durante la entrega del premio Nobel como modelo para redactar el suyo propio. También menciona a algunos candidatos al premio Nobel descartados por razones políticas (Ángel

¹² Las semejanzas con el poeta posvanguardista también podrían interpretarse como pretexto para una reflexión más profunda acerca de su pensamiento, ya que Pere Gimferrer fue uno de los primeros artistas en protestar contra las inversiones para convertir Barcelona en una atracción turística con el pretexto de los juegos olímpicos (cf. Łuczak 2004: 169).

Guimerà, Josep Carner, Frederic Mistral). El propio Gimferrer también hacía múltiples referencias a Guimerà en *Interludio azul*, su novela en forma de diario que, al igual que la *nouvelle* de Monzó, cuenta la historia de un amor poetizado.

El título del libro entero, *El mejor de los mundos*, parece contrarrestar las pretensiones reductoras que respaldan las lecturas en clave de la *nouvelle*. La expresión, al parecer, podría referirse al siguiente fragmento de la *Monadología* de Gottfried Wilhelm Leibniz:

Ahora bien, como hay una infinidad de universos posibles en las ideas de Dios y como no puede existir sino uno solo de ellos, es necesario que exista una razón necesaria de la elección de Dios, la cual le determine a uno antes que a otro. [...] Y como una misma ciudad contemplada desde diferentes lugares parece diferente por completo y se multiplica según las perspectivas, ocurre igualmente que, debido a la multitud infinita de substancias simples, hay como otros tantos diferentes universos, que no son, empero, sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada. (2002: 38-39)

La imagen monadológica, aplicada a la representación literaria del mundo, se parecería a la metáfora de un prisma, una riqueza de interpretaciones posibles, totalidades narrativas paralelas, coherentes, cada una de las cuales diferiría de las otras. Pero inmediatamente podríamos pensar en otra asociación filosófica posible, es decir en el último pasaje de *Cándido* de Voltaire:

Pangloss decía algunas veces a Cándido:

–Todos los sucesos están encadenados en el mejor de los mundos posibles: porque, a pesar de todo, si no os hubieran echado a patadas del castillo por el amor hacia Cunegunda, si no hubierais sido condenado por la Inquisición, si no hubieseis recorrido América a pie, atravesado con la espada al barón y perdido todos los carneros del país de Eldorado, no comeríais cidras confitadas ni pistachos.

–Todo esto está bien dicho –respondió Cándido–, pero es preciso cultivar nuestro huerto (1983: 148).

Puede decirse que también el narrador en *Ante el rey de Suecia* abandona los intentos de descifrar el orden divino del mundo, centrándose más bien en los absurdos de varios órdenes y diversas leyes humanas. “En cuanto a la filosofía de la religión, tras desentenderse de la filosofía teísta, los pensadores ilustrados tenían dos opciones: el ateísmo o el deísmo”, según escribe el filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz en su *Historia filozofii* (Historia de la filosofía, 2002: 130). “Voltaire optó por el segundo camino: era un típico filósofo deísta. Se oponía a la fe como obra de iluminación, siendo a la vez partidario de una fe racional. Constató que la existencia de Dios sí puede comprobarse. [...] En su opinión, sin embargo, la razón sólo confirma la existencia de Dios, sin poder penetrar en la naturaleza de Este” (130, traducción nuestra).

Además del desdoblamiento entre lo físico y lo espiritual, el artista está en un estado de constante búsqueda de equilibrar las preocupaciones individuales con las colectivas. Aquel desdoblamiento entre las pretensiones totalizantes y la preocupación por los asuntos

domésticos no pierde su actualidad en el contexto catalán. Diez años después de la obra de Monzó es comentado, por ejemplo, por el narrador en la última novela de Enrique Vila-Matas. Éste afirma lo siguiente, desde el mítico Kassel, el día de *la diada* catalana:

A la larga, pensé, acaba uno descubriendo que cuidar de modo productivo los asuntos particulares es lo más importante del mundo. [...] No se puede defender la libertad de las masas, únicamente la propia, se me ocurrió pensar de pronto allí, quizás porque me hallaba en la antesala de mi recogimiento interior, de la creación de la cabaña y, después de todo, era lógico que me chocara que se me hablaran de movimientos de masas, justo cuando el movimiento que me disponía a hacer, mi cabaña de hotel, exigía singularidad. (2014: 93)

El narrador de Vila-Matas dedica varios días a deambular por las calles de la ciudad de Kassel, donde transcurren los hechos en su novela, y por un bosque de las afueras. Concluye, entre otras cosas, que “Europa es una extensión sin vida”, un círculo vicioso, y que “para salir del bosque tenemos que salir de Europa, pero para salir de Europa tenemos que salir del bosque” (154). Su personaje mira el bosque desde lo alto, igual que Amargós, quien ocupa el piso superior del edificio. Los narradores, tanto de Monzó como de Vila-Matas, a mi modo de ver, perciben que están perdiendo el poder como deidades sacralizadas por su arte, sin lograr aceptar del todo esa pérdida. Tienen las ambiciones de totalizar, perciben al artista-individuo como constructor de un mundo-templo, y sin embargo no consiguen liberarse de la responsabilidad social. Son seres irónicos, herramientas de dos discursos en conflicto.

La reflexión sobre las literaturas como engranajes del gran sistema regido por ciertas relaciones de poder (lingüístico, político, económico, etc.) se hace presente desde el epígrafe de *El mejor de los mundos*: “–*Connaissez-vous M.G.? L'autre ne le connaissait pas. –Il a écrit tel, tel et tel ouvrage, dit M.G. en citant les titres*” (Monzó 2001). La cita proviene de *La Petite Gloire* de Raymond Queneau. M.G., un autor poco conocido, empieza a frecuentar la biblioteca del *Institut Français* donde pasa largos ratos en la sala de estudio, hojeando fichas, con la esperanza de encontrar la mención de algún libro suyo. Sin éxito. Se dedica a observar a los demás investigadores, hasta localizar a uno que posiblemente pueda interesarse por su obra. M.G. se le acerca con la intención de sugerir algunos títulos para la recopilación bibliográfica que el otro está preparando, sin admitir que es él el autor. El estudioso deja de venir por algunos días. Cuando vuelve, le pide a M.G. que repita los títulos. Después desaparece otra vez, para finalmente explicar al autor que había perdido todos los apuntes y por tanto decidió abandonar las pesquisas. El escritor mata al hombre, confirmando de este modo su propia muerte a través del olvido. Pronto los dos se desvanecerán y los lectores perderemos cualquier prueba de que alguna vez han existido.

La pregunta que podemos plantearnos es la siguiente: ¿qué es lo que trae a colación Quim Monzó al citar a Queneau? ¿Son solo estos tres versos? Quizás sea el cuento entero, donde la muerte simbólica de un lector falto de curiosidad se convierte en la de un autor desconocido. ¿O quizás se evoca al autor francés? ¿O la *Oulipo*, con sus procedimientos inspirados en la combinatoria y con sus técnicas de manipulación textual? ¿La importancia

del azar en la creación y la recepción de un texto? A mi modo de ver, el epígrafe puede tener todas las lecturas mencionadas, pero sobre todo una: el significado de las circunstancias políticas en un universo narrativo.

El mensaje monzoniano parece alterar el papel que la *Oulipo* asignaba a la coincidencia en la creación. Primero, la posibilidad de llegar o no a ciertos mercados no depende del talento de Amargós, sino de que reciba o no el premio Nobel, galardón sujeto a factores políticos. Segundo, su libertad creativa como literato en una lengua minoritaria está restringida por la responsabilidad de representar ante el público lector una literatura periférica. La mítica figura de un “poeta nacional” pesa sobre su libertad creativa, y es quizás esa carga la que le obliga a doblar continuamente la espalda. El Amargós que pretende huir del acortamiento –la reducción de su obra a una interpretación única y de él mismo a un símbolo nacional– refleja la condición irónica del artista, sobre todo del artista consagrado que proviene de una sociedad en estado de descontento. Como en *Mury*, la versión polaca de *L'estaca* de Lluís Llac, hecha por Jacek Kaczmarek: el bardo crea una canción de protesta y esa canción pronto ya no le pertenece. El concepto del compromiso social alude al bien de una colectividad y el compromiso artístico remite a la originalidad, la cual es el dominio del individuo. El discurso de un artista que se identifica con su nación sería en este sentido esencialmente irónico, como el discurso de Amargós que en una persona combina esas dos ambiciones contradictorias y, junto con ellas, varias actitudes que se anulan unas a otras.

Para concluir, me gustaría recordar la cita de Ortega y Gasset que abre el presente trabajo. El texto de Quim Monzó reflejaría una situación contraria a la que se refiere el filósofo novecentista: la obra del Amargós-poeta y las circunstancias de ésta no siempre entran en pacíficas relaciones que unen una parte con el todo. Amargós, como poeta, persigue un ideal espiritual, al que corresponde un estilo de vida: debe encerrarse en casa y sacrificarlo todo por la literatura, tomar las decisiones desde una perspectiva individualista. Sin embargo, la comunidad en que vive, por ejemplo los Gómez, le exigen que se adapte a las normas sociales colectivas; esto puede simbolizar los intentos de convertirlo en un artista nacional o bien instrumentalizar de cualquier otro modo el arte. La eterna parábasis que fundamenta el discurso de Amargós pone en ridículo las dicotomías en la construcción del personaje.

Amargós, un personaje frágil e hipersensible, parece, desde fuera, mezquino e intransigente. La risa que nos provoca a las lectoras y los lectores es una risa amarga, como la de un *tartuffe*, una risa que nos protege del llanto. Si recordamos como Paul de Man, de acuerdo con Friedrich Schlegel, describía una obra esencialmente poética, pensaremos en la estructura de anacoluto: en una obra profundamente ingeniosa que revela un constante conflicto del que narra con sus propias circunstancias. Lo cómico y lo conmovedor se excluyen, como ya ha dicho Henri Bergson (1995: 10). Amargós es protagonista de diversas situaciones absurdas que con su comicidad cuestionan la posibilidad de mirar a las personas como sujetos, al ser instrumentalizados por determinados discursos. Tal construcción del personaje recuerda, una vez más, a Cándido, con lo cual no parece inoportuno compararla con las ideas éticas y metafísicas de Voltaire. El pensador francés era un crítico severo de la visión dualista del mundo (lo físico vs. lo metafísico), del ser humano (como un ser superior al mundo físico, ya que posee un alma que

pertenece al mundo de la metafísica) así como de la vida durante la cual las personas debemos perseguir, además de los objetivos terrenales, también los divinos (Tatarkiewicz 2002: 130). Y es que, según la ética volteriana, el único bien que somos capaces de perseguir los seres humanos es la felicidad de las personas de carne y hueso. La justicia se la debemos ante todo a nosotros mismos y a las personas que nos rodean.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMOWSKA, Janina (1995) "Alegoreza jako problem przekładu". En: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis: 87-162.
- (1995) "Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej". En: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis: 53-86.
- BERGSON, Henri (1995) *Śmiech: esej o komizmie*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- DE MAN, Paul (1983a) "Georg Lukács's Theory of the Novel". En: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 51-59.
- (1983b) "The Rhetoric of Temporality". En: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press: 187-228.
- (2000) "Pojęcie ironii". En: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria: 252-281.
- ECO, Umberto (1984) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- (1997) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- EVAN-ZOHAR, Itamar (2009) "Miejsce literatury tłumaczonej w systemie literackim". En: Piotr Bukowski, Magda Heydel (dir.) *Współczesne teorie przekładu*. Kraków, Znak: 197-203.
- FONTCUBERTA I GEL, Joan (2008) "El sou dels parlamentaris o la llengua dels professionals". En: *Tots els colors del camaleó*, Barcelona, Arola Editors: 31-37.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1973) "Parodia konstruktywna (O Pornografii Gombrowicza)". En: *Gry powieściowe*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: 279-303.
- GREGORI I GOMIS, Alfons (2004) "O naturze węgorza: naród kataloński w ujęciu panoramicznym". *Czas kultury*. 122-123: 153-167.
- GUILLÉN, Claudio (1998) *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.
- GIMFERRER, Pere (2006) *Interludio azul*. Barcelona, Seix Barral [versión electrónica].
- (2010) *Dietari*. Barcelona, Edicions 62 [versión electrónica].
- KIERKEGAARD, Søren (1999) *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2002) *Monadología*. Barcelona, Ediciones Folio.
- ŁUCZAK, Barbara (2004) "Barcelona (po)olimpijska. Miasto i literatura". *Czas kultury*. 122-123: 168-177.

- MONZÓ, Joaquim (2001) *El mejor de los mundos*. Barcelona, Anagrama.
- (2001) *El millor dels mons*. Barcelona, Quaderns Crema.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra (1987) "Relacje osobowe w literackiej komunikacji". En: *Problemy teorii literatury*. Vol. 2. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: 27-41.
- OLLÉ, Manel (2008) "Is there that much difference between Starbucks and Guggenheim?". *Transfer*. 3 (03.03.2015) [en línea]. http://www.llull.cat/rec_transfer/webt3/transfer03_dia02.pdf [07.01.2014].
- (s.f.) "Mons monzònics", "Un poeta amb alguns trets de Gimferrer". *El Periódico* [en línea]. <http://www.monzo.info/smiller2.htm> [20.01.2014].
- ORTEGA Y GASSET, José (2001) *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Alianza.
- QUENEAU, Raymond (1981) En: *Contes et propos*. Paris, Gallimard.
- SOLÀ CORTASSA, Joan (1994) *Sintaxi normativa: estat de la qüestió*. Barcelona, Empúries.
- STEINER, George (2001) *Grammars of Creation*. New Haven – London, Yale University Press.
- TATARKIEWICZ, Władysław (2002) "Wolter i filozofia oświecenia". En: *Historia filozofii*. Vol. 2. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN: 127-133.
- VILA-MATAS, Enrique (2014) *Kassel no invita a la lògica*. Barcelona, Seix Barral.
- VOLTAIRE (1983) *Cándido*. Barcelona, Los libros de Plon.
- SOUSA, Judite de (1998) Entrevista con José Saramago antes de recibir el premio Nobel [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=xRfTOxYCyDY> [03.03.2015].
- VALLS, Fernando (2013) "Sławomir Mrozek, maestro de la narrativa breve". *El País*, 19 de agosto [en línea]. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/19/actualidad/1376864360_300870.html [21.05.2014].