

ARTYKUŁY

AGNIESZKA KŁOSIŃSKA-NACHIN
(UNIWERSYTET ŁÓDZKI, ŁÓDŹ)REPRESENTACIONES LITERARIAS
DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y POLACA.
“LA VERDAD MUTILADA” EN *EL IMPOSTOR* DE JAVIER CERCAS,
SPIS CUDZOŁOŻNIC DE JERZY PILCH
Y *SOŃKA* DE IGNACY KARPOWICZ

ABSTRACT

The aim of the article is to compare three literary pictures of the political transformation presented in *The impostor* (2014) by Javier Cercas, *Spis cudzołożnic* (1993) by Jerzy Pilch and *Sonka* (2014) by Ignacy Karłowicz. These novels emphasize their discursive character, thereby revealing that the history is always a narration, not an uninfected series of events. The transformation is shown in conjunction with the theme of cultural memory and imposture.

KEYWORDS: comparative literature, *The impostor* by Javier Cercas, *Spis cudzołożnic* by Jerzy Pilch, *Sonka* by Ignacy Karłowicz

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest zestawienie trzech literackich obrazów transformacji, analizowanych na podstawie *Oszusta* Javiera Cercasa (2014), *Spisu cudzołożnic* Jerzego Pilcha (1993) i *Sońki* Ignacego Karłowicza (2014). Powieści te eksponują swój dyskursywny charakter, ujawniając w ten sposób, że historia jest zawsze narracją, nie zaś serią nieskażonych zdarzeń. Transformacja zostaje w nich przedstawiona w połączeniu z motywem pamięci kulturowej i oszustwa.

SŁOWA KLUCZOWE: literatura porównawcza, *Oszust* Javiera Cercasa, *Spis cudzołożnic* Jerzego Pilcha, *Sońka* Ignacego Karłowicza, transformacja

Quando en 1989 empezaba el proceso de la transición en Polonia, no era infrecuente oír la opinión según la cual el tránsito hacia la democracia debería seguir el camino de la “modélica” transición española¹. La literatura no quedó indiferente

¹ Al hablar de los procesos transicionales en Polonia y en España me refiero al tránsito a la democracia que se produce en Polonia tras la caída del comunismo en 1989 y en España, después de la muerte de Franco (1975). En ambos países los cambios tienen un carácter evolutivo y las fechas que cierran los procesos en cuestión son objeto de discusiones y polémicas (Kołodko 2007; Vilaró

ante las transformaciones sociales y políticas que se operaban en ambos países, lo cual contribuyó al renacimiento de un realismo más o menos tradicional, como se puede observar, por ejemplo, en la narrativa de Rafael Chirbes, que hace revivir el modelo galdosiano (Calvo Carilla 2013: 142–143), o en la de Dawid Bieńkowski (1963), cuya novela *Nic* (Nada 2005) ha sido cotejada con *Lalka* (*La muñeca*) de Bolesław Prus² (Ostaszewski 2005; Czaplinski 2009: 23–25). De manera general, tanto la novela española como la polaca de las últimas décadas –estoy pensando en su vertiente que podría calificarse, con un rótulo un tanto trasnochado, de “comprometida”–, hurgan en los años de las respectivas transiciones en busca de las respuestas a las preguntas del presente.

A primera vista, las representaciones literarias de la transición en Polonia y en España, que constituyen el objeto del presente artículo, abundan en analogías. Podrían enumerarse aquí los motivos del capitalismo salvaje y de sus abusos, la perspectiva de género cada vez más presente en ambas literaturas, el creciente brutalismo o también el motivo del vacío ideológico como resultado del fracaso de los grandes relatos. Aparte de ello, en el contexto de la literatura sobre la transición con harta frecuencia se acude al muy amplio y, por ello, no siempre preciso concepto de postmodernidad, y ello no hace sino aumentar la impresión de estar ante procesos gemelos, codificados de manera similar por los artefactos de la cultura.

Sin embargo, el pretendido paralelismo levanta dudas en la medida en que nos adentramos en los entresijos de los textos literarios. En el presente estudio, mi interés se centrará en el motivo de la mentira en dos contextos: en el de *la memoria cultural*, por una parte, y, por otra, en el de la transición. Siguiendo a Jan Assmann, entiendo por memoria cultural (1988) un inventario de textos, imágenes y ritos que transmiten imágenes que un grupo tiene de sí mismo (Assmann 2009; Erll 2012: 36–41). De modo que me interesarán particularmente los procesos de la forja de la identidad en el seno de los artefactos culturales³. ¿Cómo desde la literatura se conceptualiza el momento del paso a la democracia en el contexto comunitario? Con esta pregunta –y otras, generadas por el método comparativo,

1993; Mainer 2000). Sin embargo, en muchos aspectos son procesos diferentes dado que en España se trata de procesos esencialmente políticos, mientras en Polonia, aparte de los cambios políticos, se opera una transformación del sistema económico, lo que afecta profundamente a la estructura social (Machcewicz 2003: 12).

² Novela de Bolesław Prus, seudónimo de Aleksander Głowacki, publicada en forma de libro en 1890 y considerada como representativa del realismo y positivismo polaco. El texto de Bieńkowski, al dialogar con la obra de Prus, sugiere que el capitalismo contemporáneo se ha alejado peligrosamente de su modelo decimonónico, en el que, según la lectura de Bieńkowski, las relaciones humanas no corrían peligro.

³ Prefiero la categoría de la memoria cultural a la de la memoria histórica por insistir la primera de ellas en la relación entre los artefactos culturales y la moldeabilidad de las identidades colectivas. Ocasionalmente, acudiré al concepto de la memoria histórica para referirme al recuerdo de la Guerra Civil Española y del franquismo.

de acuerdo con los preceptos de Claudio Guillén (1985)–, me propongo acercarme a tres novelas, una española y dos polacas, todas de algún modo vinculadas con las respectivas transiciones. Este enfoque, a primera vista, bastante atrevido –dado que se refiere a textos provenientes de tradiciones relativamente alejadas– se hace eco de las propuestas formuladas por David Damrosch, encaminadas a buscar un espacio de comparación nuevo y refrescante, alejado de los textos canónicos, de manera que la literatura comparada se convierta en *un modo* de lectura (Damrosch 2014). Por otro lado, el presente estudio se sitúa en una línea de investigación todavía relativamente poco desarrollada, que se propone indagar las representaciones de la transición en la literatura española y polaca desde una perspectiva comparada⁴.

Empezaré mis reflexiones con el bestseller de Javier Cercas *El impostor* de 2014. La novela ofrece una lectura contemporánea de la transición española en el contexto de la industria de la cultura. Las conclusiones de mi análisis del libro de Cercas las iré confrontando con dos novelas polacas en las que aparece –como en el texto español– el motivo de un pasado falseado. La novela *Spis cudzołóżnic. Proza podróżna*, de Jerzy Pilch, (Registro de adúlteras. Prosa viajera) vio la luz en 1993, a saber –a diferencia del texto español, que reflexiona sobre la transición desde una perspectiva contemporánea– estamos ante un libro publicado en plena transición, cuya acción transcurre en los años 80. En mi comentario, intentaré demostrar cómo el texto de la transición se convierte en un libro sobre la misma. A continuación, pasaré al comentario de *Sońka* de Ignacy Karpowicz, de 2014, una novela en la que, como en *El Impostor*, destaca el motivo de cómo la cultura moldea su memoria. En el texto de Karpowicz, la transición y, más concretamente, sus efectos constituyen el fondo del encuentro entre la anciana Sońka y el dramaturgo y escritor Ignacy/Igor.

Javier Cercas (1962) es uno de los autores españoles actuales más leídos y traducidos. En su narrativa, topamos con frecuencia con motivos históricos controvertidos, tales como el fallido golpe de estado de 1981, desarrollado en *Anatomía de un instante*, novela en la que Cercas acude al modelo de la novela sin ficción. Por otra parte, y un poco paradójicamente, uno de los motivos más frecuentes en Cercas, de acuerdo con el código de la llamada nueva novela histórica, es la ineficacia de la historiografía en la reconstrucción de la verdad histórica. Ante la impotencia de la historia a la hora de reconstruir los hechos, la ficción literaria aporta soluciones insospechadas: “El oficio del escritor consiste en mentir. Pero no se miente porque sí, sino para, a través de la mentira, llegar a una verdad superior,

⁴ Véase, a este respecto, el estudio de Grażyna Grudzińska et al. (2009) que ofrece un interesante punto de arranque para mis reflexiones, sin ceñirse a la perspectiva exclusivamente literaria. Otro hito lo constituye el libro reciente de Katarzyna Gutkowska-Ociepa (2016), que se propone cotejar a escritores españoles contemporáneos con la prosa polaca posterior a 1989, aunque el contexto de la transición es menos relevante que en el caso del primer estudio evocado. Fuera del enfoque comparativo, la bibliografía sobre las representaciones literarias de la transición es abundante (a modo de ejemplo, véase Buckley 1996; Calvo Carilla et al. 2013; Janaszek-Ivaničková 2005; Czaplinski 2009).

a una verdad que no es la verdad de los hechos, la verdad histórica o periodística, sino una verdad universal, una verdad moral o poética” (Cercas/ Trueba 2003: 18).

Este enfoque cobra una importancia especial en el contexto de *El impostor*. Su protagonista, Enric Marco, un nonagenario barcelonés, durante décadas mintió a la opinión pública, atribuyéndose un pasado heroico en un campo nazi y una actividad antifranquista durante la dictadura. Gracias a su ameno y edificante relato se convirtió en una star ineludible de programas televisivos sobre el Holocausto, fue convidado a dar charlas en los colegios, tomó la palabra ante los diputados españoles de las Cortes hasta arrancarles lágrimas y llegó a dirigir la Asociación Amicale de Mauthasen que agrupa a las víctimas españolas de los campos nazis. En 2005, unos días antes de que se celebre el 60 aniversario de la liberación del campo de Mauthausen –acto en el que Enric Marco iba a tomar parte– un historiador, Benito Bermejo, reveló la monstruosa impostura de Enric Marco.

Javier Cercas se propone entender las razones de la conducta del impostor. Entender, no justificar. Por mi parte, propongo ordenar la perspectiva adoptada por el escritor español en tres planos: el histórico (o colectivo), el estético y el personal. Cada uno de ellos arroja luz sobre la memoria cultural en el contexto de la transición.

El primer plano –histórico-colectivo– es el que alude directamente a la transición española que, según Cercas, no constituye un mero fondo de la impostura de su protagonista, dado que este peculiar momento de la historia española proporciona una posible explicación de la mentira de Enric Marco. Después de la muerte de Franco, en el momento del advenimiento de la democracia, los españoles que, según Cercas, en su gran mayoría toleraban la dictadura del general, se apresuraron a inventarse un adecentado pasado antifranquista. La impostura en aquellos años era colectiva, legitimando, en cierto modo, la mentira individual de Marco:

Muerto Franco, casi todo el mundo empezó a construirse un pasado para encajar en el presente y prepararse el futuro. Lo hicieron políticos, intelectuales y periodistas de primera fila, de segunda fila y de tercera fila, pero también personas de todo tipo, personas de a pie; lo hizo gente de derechas y gente de izquierdas. [...] No todo el mundo mintió con la misma pericia, descaro e insistencia. [...] Pero hiciera lo que hiciera, todo el mundo lo hizo con tranquilidad.

(Cercas 2014: 233)

Cuando llega la moda de la memoria histórica, a principios del siglo XXI, después de un periodo de relativa amnesia, la narración de Marco, sentimental, heroica, edulcorada, desprovista de cualquier ambigüedad, se aviene perfectamente a las expectativas del público y de los medios de comunicación. La memoria sobre la guerra y la oposición antifranquista se vende bien porque, siempre según la óptica de Cercas, proporciona una narración cohesionante sobre la identidad colectiva en unas circunstancias en las que la inmensa mayoría (expresión que Cercas utiliza indistintamente con la palabra “todos”) tiene que ocultar su vergonzoso oportunismo.

Por otra parte, el escritor extiende el modelo del impostor a la especie humana en general, explicando que “todos tendemos a fabricarnos identidades falsas y más perfectas para hacernos querer” (Cercas 2014: 396). Así que todos somos un poco como Enric Marco y los españoles que recordaban los tiempos de la transición lo son todavía más, dado que tenían razones suplementarias para no fijarse en las incoherencias del relato del vigoroso anciano de Barcelona. Hasta aquí, Javier Cercas. Ante su razonamiento, nos damos cuenta de que, al universalizar la conducta de su protagonista y, simultáneamente, al colocarla en su contexto histórico, se efectúa una inquietante exclusión de los que se identificaban con la España republicana y fueron víctimas (o sus familiares) de la represión franquista. De este modo, queda al desnudo la clara perspectiva axiológica que impregna la memoria cultural de la novela de Cercas.

Como se ha dicho antes, aparte de la dimensión colectiva, Cercas analiza igualmente las implicaciones estéticas de la impostura de Marco, es decir, intenta trazar paralelos entre la condición del escritor y su personaje:

La literatura es una forma socialmente aceptada de narcisismo. Como el Narciso del mito, como el Marco real, el novelista está del todo insatisfecho de su vida; no sólo de la suya propia, sino también de la vida en general, y por eso la rehace a la medida de sus deseos, mediante las palabras, en una ficción novelesca: como al Narciso del mito y al Marco real, al novelista la realidad le mata y la ficción le salva, porque la ficción no es a menudo más que un modo de enmascarar la realidad.

(Cercas 2014: 204–205)

En realidad, más que el mito de Narciso, al que alude Cercas, oímos los ecos de la transformación de don Quijote que abandona su mezquina condición de un hidalgo empobrecido y desocupado para llevar la vida heroica de un caballero andante. Lo paradójico de esta afirmación reside en el hecho de que, al hablar del escapismo de la literatura, Cercas echa mano de una forma que califica de relato real (con respecto a *Soldados de Salamina*) o de novela sin ficción (*Anatomía de un instante*, *El impostor*). Para entender esta contradicción, habría que volver al argumento ya citado sobre la propiedad que tiene la literatura de ahondar en los sentidos de la historia. La literatura, la ficción permite acceder a la dimensión hermenéutica de la historia y, por ello, la búsqueda de la verdad por medio del discurso historiográfico debería ir acompañada de la ficción. A diferencia de las mentiras de Marco, que ocultan la verdad, las de un novelista sirven para desvelarla (Cercas 2014: 206). Estamos ante una interesante transición de la mentira privada del novelista (que, como don Quijote, huye de su existencia mezquina) a una impostura hermenéutica, noble, encaminada a rastrear sentidos en una acumulación caótica de hechos. De modo que Cercas que, en un primer movimiento, se rebaja al nivel de su protagonista para, enseguida, elevar la condición del novelista a la categoría de un explorador modernista de profundidades. Paralelamente, a imagen de un Narciso contemplando su reflejo, convierte sus dilemas morales en un componente insoslayable de la novela, realizando con habilidad la sinceridad y la autenticidad de su texto “sin ficción”.

En este contexto, sería conveniente reflexionar un rato sobre los motivos por los que el autor acude al mito. Creo que la historia de Narciso le ofrece una forma atractiva de universalizar los significados extraídos de la experiencia de Marco, una herramienta eficaz que sugiere que la profundidad/la verdad ha sido desvelada. Fijémonos en que el mito cohesiona todos los planos de la mentira de Marco: la social, remitente a las biografías falseadas de la transición, y la estética, relativa a la condición de la novela, y desde esta perspectiva, resulta más eficiente que la historia de don Quijote, más local y explotada paralelamente al mito de Narciso. Al mismo tiempo, el mito permite humanizar la historia y a sus ambivalentes protagonistas. A pesar de que obsesivamente repite que no se trata de justificar la conducta de Marco sino de entenderla, el uso del mito psicologiza y relativiza la impostura del protagonista. Una estrategia parecida la observamos en otras novelas de Cercas, por ejemplo, en *Soldados de Salamina*, donde se ahonda en las motivaciones humanas de la conducta de Rafael Sánchez Mazas, ideólogo de Falange. De allí que se llegara a hablar de la anulación de la historicidad (Becerra 2015: 201–365) o de un vacío ético en Cercas (Vinyes 2014: 853).

A la perspectiva estética se une de una manera inextricable una dimensión que he calificado de personal. De hecho, desde el principio de su relato, el Cercas narrador/personaje nos comunica un sentimiento de confusión, ocasionada por el libro que se está gestando. El clímax de este malestar lo ofrece un diálogo imaginario, con ecos deliberadamente unamunianos, en el que se produce una confrontación entre el autor y el personaje:

Usted hizo exactamente lo mismo que yo, usted puso de moda la memoria histórica, o contribuyó a ponerla de moda, usted contribuyó a crear la industria de la memoria, igual que yo, mucho más que yo; pero a usted le premiaron convirtiéndole en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndole en un apestado.

(Cercas 2014: 360)

Como se puede apreciar, en este enfrentamiento ya no se trata de un paralelo universal entre el oficio del novelista y la impostura de Marco, un paralelo que, como se ha visto, Cercas sabe aprovechar al máximo, acudiendo a un vasto arsenal de la cultura. El Cercas de la novela plantea una pregunta relativa al papel que el mismo desempeñó en la comercialización de la memoria histórica en España al publicar sus *Soldados de Salamina*. El reproche formulado por Marco es el siguiente: Cercas es impostor en la misma medida que el mismo, dado que, en respuesta a una demanda del público, utiliza un episodio de un pasado traumático, lo ficcionaliza (al introducir la categoría del relato real que confunde la ficción con la realidad) y saca provecho de ello. De modo que, siguiendo el razonamiento de Marco, estamos ante una explotación deliberada del pasado, un fenómeno que, además, gracias a una coyuntura propicia, impulsó la moda de la memoria histórica en la cultura española. Así que, mediante su imaginaria confrontación con Marco, Javier Cercas nos deja asomarnos a su conciencia de un escritor de éxito, haciéndonos partícipes

de sus angustias más íntimas y obsesivas. Sin embargo, sería difícil no reparar en que la dudosa reputación moral de Enric Marco tiende a suavizar los reproches formulados durante este curioso diálogo, llegando a desacreditar sus acusaciones.

En síntesis, en *El impostor* la historia de Enric Marco se convierte en un pretexto para situar la mentira en la historia de la transición y postransición. En primer lugar, se trata de las biografías falseadas de acuerdo con las exigencias del momento histórico. El segundo nivel de la reflexión de Cercas se refiere a la industria de la cultura que, en vez de cuestionar las versiones oficiales de la historia, se propone reproducirlas y, de este modo, al buscar satisfacer las expectativas del lector, convertido definitivamente en cliente, genera el kitsch, entendido como una versión falseada de la historia. Y, por último, la mentira se insinúa en las páginas de *El impostor* subrepticamente, a pesar del ímpetu autorreflexivo y autocrítico de la novela. Es así porque, primero, Cercas excluye de su visión de la transición a los herederos de la España republicana y, segundo, porque insistentemente opta por una visión unificadora de la misma, a pesar de que en los umbrales del siglo XXI este paradigma deja paso a miradas más críticas sobre el tránsito hacia la democracia (Pérez Serrano 2016: 67–89). Desde el punto de vista de la memoria cultural y, particularmente, el de la reflexión sobre la identidad de los españoles, se ve claramente que Cercas tiende a construir una visión monolítica de España, acudiendo a un arsenal fecundo de estrategias encaminadas a legitimar su discurso (mito sobre Narciso, literatura española, autorreflexividad). Observemos, sin embargo, que, al situar la impostura en el meollo de su discurso sobre la transición, ofrece una llamativa fisura en la visión modélica de este momento histórico.

Spis cudzołożnic (Registro de adúlteras. Prosa viajera) de Jerzy Pilch (1952) presenta una mirada distinta sobre la mentira en el contexto de la transición. El protagonista Gustavo, un filólogo polaco, recorre Cracovia en compañía de científicos extranjeros de visita en los centros académicos polacos. Gustavo no escatima esfuerzos para satisfacer las expectativas de un “humanista sueco” (curiosamente se trata de expectativas nunca expresadas por los interesados sino anticipados por Gustavo) y enseñarle lugares de culto nacional. Y aquí aparece el motivo de la mentira, relacionado, como en *El impostor*, con la identidad colectiva. Para impresionar al invitado, Gustavo se siente obligado a familiarizarle con las vicisitudes de la lucha secular por la libertad de los polacos, poniendo un énfasis particular en la oposición al comunismo:

[...] contétsimo al ver que la cosa me iba tan bien, he decidido llevarlo al lugar de la muerte *of one young worker*, he decidido buscar el lugar donde, como dice el poeta «el cuerpo extrañado de un muchacho se estiró, destripado por el plomo»⁵. Podía repetir verso tras verso, conocía el poema, pero por desgracia no dominaba todos los detalles topográficos.

⁵ Gustavo cita mentalmente un poema de Jan Polkowski de 1982, dedicado a la muerte de un muchacho, asesinado por un guardia de los servicios de seguridad que intervinieron para ahogar una manifestación en contra de la ley marcial de 1981.

Quería invitar al sueco al lugar del martirio siguiente, pero el problema estaba en que no tenía ni idea dónde estaba, donde se encontraba la acera legendaria.

(Pilch 1993: 59–60)⁶

A partir de allí, Gustavo elige libremente la ubicación de los lugares de culto y teje su relato donde le parece probable que los acontecimientos trágicos se produjeran. Rechaza, por ejemplo, el cruce de dos calles que llevan nombres de organizaciones comunistas porque

¿Quién creará que el *young Polish worker* falleció en la esquina ZMP y KPP? Pero miro a mi alrededor y veo que la cosa no es tan desgraciada como podría parecer, porque veo unos lugares neutros ideológicamente hablando, como una farmacia o una tienda de ropa de mujeres o un pesado letrero Material de Rehabilitación.

(Pilch 1993: 60)

Como se ha visto hace un rato, la mentira de Enric Marco tiende a construir un mito de la oposición antifranquista en el contexto comunitario propicio a este tipo de falseamientos. En la novela de Pilch, el engaño remite igualmente a un mito colectivo, aunque esta vez se trata de un relato transmitido y fijado desde generaciones de polacos combatientes por la recuperación de la independencia. Llama la atención que este mito comunitario es para Gustavo ante todo un discurso, un artefacto verbal, una sintaxis invasora, tejida de pequeños relatos, de carácter literario, entre otros. A los fragmentos de este relato (el poema citado sobre el muchacho asesinado, las expresiones “acera legendaria” o “lugar del martirio”), cosidos apresuradamente, se superpone la narración del momento presente, el de la producción del texto, cuya trivialidad –la imposibilidad de encontrar “los lugares del martirio”– choca grotescamente con el carácter solemne del relato sobre el pasado. Obsérvese, por ejemplo, que en el fragmento comentado la voz “desgraciado” pertenece simultáneamente a los dos registros (el universal/patriótico y el actual/privado) y la superposición de estos sentidos potencia la carga irónica del fragmento, al igual que la rudimentaria traducción al inglés de Gustavo. Como en Cercas, el relato sobre el pasado está saturado de mentiras, con la diferencia de que en Pilch asistimos al proceso mismo de saturación, cuando Gustavo –no sin notas de humor– se está debatiendo entre las palabras invasoras. A diferencia de Enric Marco, que construye el mito, el protagonista de *Spis cudzołóżnic* lo deconstruye. Paralelamente, el Cercas-narrador se esfuerza por deconstruir la mentira de su protagonista para convertirlo a la realidad mientras que el narrador de Pilch fusiona las narraciones dispersas, ofreciendo a su protagonista impulsos para verlo actuar:

Reuní fuerzas y, de la mejor manera que sabía, interpreté ante el humanista sueco la escena de la muerte. Y caí de bruces, herido de muerte sobre la tierra removida, y me levanté, y con facilidad limpié de mi ropa la hierba seca, y saqué de mi bolsillo dos lamparillas, y mirando con cautela a mi alrededor, expliqué al sueco que los servicios de seguridad

⁶ Todas las traducciones de los textos polacos son de la autora del artículo.

quitan día y noche las flores y las lamparillas depositadas día y noche en memoria de las víctimas.

(Pilch 1993: 61)

La escena de la muerte “of young Polish worker” interpretada por Gustavo de nuevo es un conglomerado de voces, tales como “en memoria de las víctimas”, la expresión repetida “día y noche”, que refuerza la convención de letanía que impregna el texto original polaco y que enfatiza el motivo del martirio. Es de observar que, además, la narración de *Spis cudzołóżnic* cobra un carácter performativo, se hace ante los ojos del lector. La propiedad *in statu nascendi* del texto resulta particularmente relevante desde la perspectiva de la mentira y de la de la transición. De hecho, la novela de Pilch (publicada, recordémoslo, en 1993) aparece informada por el imperativo que ante todo hace contar: “Sentía que se apoderaba de mí uno de estos inmoderados ímpetus estilísticos sin controlar” (Pilch 1993: 10). La historia tiene que contarse de nuevo, desmontando el relato hegemónico (el mito romántico sobre una Polonia heroica) e introduciendo una multitud de variantes, ilustrativas de la riqueza y de la variedad de las biografías liberadas⁷. Véase cómo Gustavo adopta y, al mismo tiempo, ensaya identidades distintas cuando hace de anfitrión con sus invitados foráneos:

Era nieto de un legionario, hijo de un soldado de AK, que fiel a los ideales ancestrales no se dejó engañar y a la hora de la verdad, se encontró en las filas de la «Solidaridad», en sus primeras filas, encarcelado después del 13 de diciembre, luego liberado, pero siempre perseguido, democráticamente elegido, por la voluntad del pueblo por primera vez desde hacía muchos años; era hijo de un campesino [...], terminó escuelas y universidades, se encontró en las filas de la «Solidaridad», [...]. Era hijo de un exiliado, procedía de un medio obrero, su padre era judío, su madre – no se sabe; [...] era hijo de un secretario a nivel de la provincia [...].

(Pilch 1993: 126–127)

Como se puede apreciar, la mentira de Gustavo se vuelve cada vez más temeraria. El uso de la tercera persona llega a objetivar las biografías contadas, dejando manifiesta la escisión entre la instancia deconstructora y reconstructora, mencionada en los párrafos anteriores: el narrador proporciona nuevas biografías al personaje, que los ensaya. Es de observar que, mientras el principio del fragmento comentado se inscribe dentro del tradicional relato heroico, con tintes letánicos remitentes al martirio, las variantes con un padre judío o un secretario de la provincia, así como con la madre desconocida ofrecen una notable tentativa de agrietar esta narración monolítica. Está claro que la inclusión de estas biografías problemáticas es posible solo desde la perspectiva de la transición, porque es el momento histórico

⁷ Esta conclusión ofrece una coincidencia llamativa con una reflexión de Rafael Chirbes: “Hay que rehacer constantemente el relato, pelear por la expulsión del relato canónico, no aceptar jamás la versión que se nos ofrece. No hay que creerlo porque –como la cultura toda– es parte del botín del vencedor, un fruto del saqueo en el que hay que buscar rastros de sangre” (2006: 236).

que anuncia una pluralización de relatos y, por ello, considero la novela de Pilch como un libro *de y sobre* la transición al mismo tiempo.

Aparte de los procedimientos evocados hasta ahora, el mito sobre la heroicidad de los polacos aparece minado por la privatización y la trivialización de la narración. La vía más natural de privatizar la historia en la época de la transición la ofrece el erotismo. De hecho, cuando el humanista sueco comienza a dar muestras de cansancio, causado por el recorrido patriótico que le propone Gustavo, los dos hombres se ponen a buscar a una mujer dispuesta a pasar la noche con el extranjero: “¿Cómo es que de dos intelectuales lúcidos recorriendo esta santa ciudad os habéis convertido en buscadores de aventuras de pacotilla?” (Pilch 2015: 9). Otro llamativo ejemplo del fenómeno descrito lo ofrece la escena con los hombres haciendo cola delante de una tienda de alcohol, contada en un estilo evocador de la épica heroica:

La cola entera de mil hombres era un ejército de desertores. Concentrados, fumaban cigarrillos y conservaban la extraña calma común a las personas cuyo destino ha sido decidido. Comprendieron que eran un batallón de desertores dispuesto en una fila humillante, que rendían las armas, que firmaban una capitulación incondicional, que se condenaban a una pena infamante. Y nada podía cambiarlo. Ningún estremecimiento, ninguna ráfaga podía recorrer la tropa. Nadie era capaz, con su grito o con una mano alzada, de animar a los caídos a luchar.

(Pilch 1993: 87)

En vez de luchar por la liberación de la patria de las garras del comunismo, los hombres están haciendo cola para comprar vodka que no les servirá como cóctel molotov, sino que satisfecerá unas necesidades privadas, egoístas y hasta un tanto vergonzosas. Así que un ejército de héroes potenciales se ve convertido en una tropa de civiles deseosos únicamente de emborracharse y no se trata aquí de aprehender un cambio identitario de los polacos sino de registrar una transformación a nivel discursivo, en la manera de narrar su identidad, de liberarla del corsé de lo épico y de lo heroico ancestral.

El cotejo de las dos novelas comentadas me ha permitido, hasta ahora, mostrar que la transición conlleva una necesidad de contar y de falsear la historia de nuevo. Enric Marco, como “toda” la sociedad española miente de acuerdo con la nueva coyuntura histórica; las mentiras de Gustavo, en cambio, aparecen regidas por el imperativo de socavar la versión oficial de la narración sobre la identidad polaca. En *El impostor* se observa, desde la perspectiva de la postransición, el esquema de un relato unitario (sobre la mentira colectiva), dotado de una propiedad excluyente, mientras que en *Spis cudzołóżnic*, desde la perspectiva de la transición, se observa, a nivel de la narración, un esfuerzo de inclusión para hacer caber todos los destinos dentro de una narración identitaria polimorfa.

La siguiente novela que me propongo comentar es *Sońka* (2014) de Ignacy Karpowicz (1976). En esta novela, contemporánea de *El impostor*, el contexto de la transición queda esbozado a través de un distanciamiento irónico ante el capitalismo:

La cuarta casa [del pueblo] era distinta: nueva, construida en los tiempos del Kwaśniewski segundo de ladrillos huecos, embellecida por ventanas de plástico, brillante con trozos de botellas rotas, que formaban florecillas, ollas y otras monstruosidades en el revestimiento; enanos gruesos se enfilaban en el jardín como en un campo de concentración [...].

(Karpowicz 2014: 14)

En otro lugar de la novela se lee:

Pero este móvil, muy bonito y destellante al sol de agosto, no llegó a conectar a su dueño con el dueño de otra preciosidad al otro lado, en un lugar del mundo real, con cines, tiendas de ropa y pizza por teléfono cero ochocientos, llamada gratuita, transporte también, a condición de superar los treinta zloty.

(Karpowicz 2014: 13)

La poco complicada retórica de las publicidades, que invadieron con ímpetu el espacio público en Polonia como consecuencia de la transición, se deja ver también en el fragmento siguiente: “el mal humor que acentúa las arrugas innecesarias, que no llegará a desencantar Lancôme con Dr Irena Eris” (Karpowicz 2014: 12). Este distanciamiento ante los logros del capitalismo local se opera de acuerdo con el código del *realkap*, un rótulo formado por analogía al socialismo real y que remite a una vertiente importante de la novela polaca sobre la transición (Waśkiewicz 2004: 152–161).

Al nivel más general, en la novela de Karpowicz la mentira se manifiesta con la presencia del personaje principal quien, en vista de su carrera de un escritor de la capital, renuncia a su identidad provinciana, camuflándola bajo un nombre y apellido nuevos “Igor Grycowski”. Igor es un director de teatro que vuelve a su pueblo de Podlasie donde por casualidad conoce a una anciana, Sońka. Esta le cuenta su historia de la segunda guerra mundial, cuando se enamoró de un oficial de la SS, Joaquín, responsable de crímenes contra la población, esencialmente de origen judío. La crueldad, los delitos y el sufrimiento constituyen una faceta inextricable del relato de Sońka tanto en los momentos en los que engrana con la Historia escrita con mayúscula como en su vertiente familiar y privada.

El lector accede a la historia de Sońka por medio de una obra de teatro *Królowe Stajło*, escrita por Igor, y es precisamente esta mediación la que nos proporciona un punto de contacto con las novelas comentadas hasta ahora:

[Igor] se preguntaba si no era conveniente poner de relieve la jerga de aquí o de allí –depende si se miraba desde la perspectiva del sitio en que se encontraba o desde la de Varsovia– si no era preferible eliminar algunas expresiones, metáforas, comparaciones, demasiado cultas, que Sońka nunca hubiera utilizado. O tal vez sí.

(Karpowicz 2014: 34)

Fragmentos como éste nos convencen de que Igor, de un oyente, se ha convertido en el autor de la historia de Sońka y –del mismo modo que en *Spis cudzołożnic*– el lector sin esfuerzo puede distinguir las costuras del relato. Cuando leemos, por

ejemplo, “En mi cerebro estalló un rayo circular” (Karpowicz 2014: 46), es legítimo preguntarnos si Sońka era capaz de acudir a este tipo de metáforas. Aparte de ello, la protagonista utiliza una jerga fronteriza, cercana al bielorruso mientras que el libro está escrito en polaco, salpicado con algunas voces de jerga, para darle un aire auténtico. De modo que hay momentos en los que el lector tiene la sensación de estar ante un relato que fluye con naturalidad de la boca de Sońka, hasta que tope con fragmentos en los que queda manifiesta la confluencia de la narración de la anciana y del texto/espectáculo de Igor: “Sonia cogió a Igor del hombro: en ese momento parecía más joven. De veras, los maquilladores habían trabajado de maravilla” (Karpowicz 2014: 67).

La superposición de la voz de Sońka y de la de Igor nos hace preguntarnos acerca de la explotación del sufrimiento, del crimen y de la muerte en la Polonia postransicional, cuando el relato se convirtió en un producto mercantilizado. Una nota de Igor desvela los mecanismos a través de los que el director del espectáculo/autor de la obra tiene la intención de tirar de las cuerdas de las emociones del espectador/lector: “/Ahora insertamos documentos sobre el exterminio de los judíos de Gródek. En el espectáculo un vídeo con fotografías conservadas, no más de 3–4 minutos. En la edición en papel 10 fotografías, entre las que ¡OBLIGATORIAMENTE! una con un niño./” (Karpowicz 2014: 63). En el capitalismo el sufrimiento se vende y, por ello, el contexto del *realkap* es tan relevante en *Sońka*. Simultáneamente, en cierto modo estamos tocando el punto de contacto entre la novela de Cercas y la de Karpowicz: el discurso kitsch de Enric Marco sobre los campos de concentración nazi desvela las mismas debilidades y trampas de la industria de la cultura que el relato de *Sońka*, sometido al tratamiento artístico de Igor. La diferencia reside en que, mientras Cercas desenmascara el kitsch discursivamente, *Sońka* aparece impregnada de kitsch y, al mismo tiempo, recurre a estrategias de la desilusión. El mecanismo descrito –de hecho estamos ante un kitsch consciente de sí mismo– resulta de gran eficacia a la hora de dismantelar la estética denunciada.

Mi análisis me ha permitido elaborar otro punto de contacto entre los textos comentados. Hemos visto que Cercas cuenta la transición de acuerdo con la línea dominante en la historiografía española, aunque con una notable fisura. El caso de Pilch es bastante complejo en la medida en que *Spis cudzołóżnic* socava el mito dominante sobre la identidad de los polacos, pero lo hace en los años de la apertura de los discursos, lo que parece legitimar su carácter subversivo. En este contexto, el caso de *Sońka* resulta muy llamativo. Cuando leemos: “Rezaba ardorosamente para que la caída se prolongara por años y décadas, para que los alemanes ganaran y se quedaran para siempre” (Karpowicz 2014: 47), no nos cabe duda de que el libro de Karpowicz va a contracorriente del discurso hegemónico sobre la historia y la identidad de los polacos. Si aceptamos que el ejemplo paradigmático donde confluye lo patriótico y lo amoroso lo constituye Sienkiewicz, se ve muy claramente hasta qué punto Karpowicz se aparta de este modelo de la memoria cultural (Czapliński 2014):

en Sienkiewicz el protagonista merece el amor si se muestra valiente en la lucha en contra del invasor, en Karpowicz, en cambio, el amante es el invasor. Podría conjeturarse que se ha cumplido una proliferación discursiva, anticipada desde las páginas de *Spis cudzołóżnic*. Sin embargo, los discursos liberados se ven paralizados por los mecanismos de un nuevo “centro” (nuevo en sentido que sustituyó el centro de poder de los tiempos del comunismo, donde la cultura estaba controlada por el régimen), regido por las leyes de la cultura de masas (Czapliński 2007). La única estrategia de defensa estriba entonces en la metaficción.

“Tal vez en el encuentro del relato con la historia la verdad siempre sale mutilada” (Karpowicz 2014: 59). Esta frase de *Sońka* podría aplicarse a mi lectura de las tres novelas comentadas. *El impostor*, *Spis cudzołóżnic* y *Sońka* son ante todo *relatos*: al realzar su carácter discursivo revelan que la historia es, en primer lugar, una narración y no una serie de acontecimientos incontaminados. Las tres novelas conceptualizan la transición en el contexto de la concreción de la identidad colectiva, manifestando diversos modos de la retórica de la memoria cultural. En función del grado de confluencia con la mitología nacional, los textos analizados varían en su capacidad de contener la otredad, entendida como desviación de la versión hegemónica de la historia. La novela que se muestra menos *comprensiva* es la de Cercas, dado que vehicula un relato sobre una España coherente, aunque no siempre muy ética. En *Spis cudzołóżnic*, en cambio, se llega a desarticular la narración hegemónica sobre la identidad nacional. *Sońka*, a su vez, parte de una visión de la historia a primera vista muy *comprensiva*, para, en última instancia, abrir los ojos del lector a una cultura que satisface las necesidades creadas por sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, J. (2009): “Kultura pamięci”, en: SARYUSZ-WOLSKA, M. (ed.): *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków, 59–99.
- BECERRA, D. (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid.
- BUCKLEY, R. (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid.
- CALVO CARILLA, J.L. (2013): “Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes”, en: CALVO CARILLA, J.L. (ed.): *El relato de la transición, la transición como relato*, Zaragoza, 119–146.
- CERCAS, J./ TRUEBA, D. (2003): *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona.
- CERCAS, J. (2014): *El impostor*, Barcelona.
- CHIRBES, R. (2006): “De qué memoria hablamos”, en: MOLINERO, C. (ed.): *La transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona, 229–246.
- CZAPLIŃSKI, P. (2007): *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków.
- CZAPLIŃSKI, P. (2009): *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa.

- CZAPLIŃSKI, P. (2014): “Jak wyjść z kopalni trupów”, *Gazeta Wyborcza*, 20 de mayo de 2014, en: http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza__Jak_wyjsc_z_kopalni.html (última consulta: 21-09-2017).
- DAMROSCH, D. (2014): “Dość czasu i świata”, *Teksty Drugie*, 4, 100–130.
- ERLL, A. (2012): *Memoria colectiva y cuturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Bogotá.
- GRUDZIŃSKA, G./ KUMOR, K./ MOSZCZYŃSKA, K./ TORRES KUMBÍAN, R.D. (eds.), (2009): *Transición en retrospectiva. Los casos de Polonia y España*, Varsovia.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona.
- GUTKOWSKA-OCIEPA, K. (2016): *Odkodowana bliskość. Powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku*, Katowice.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, H. (ed.), (2015): *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom 1: Transformacja*, Warszawa.
- KARPOWICZ, I. (2014): *Sońka*. Kraków.
- KOŁODKO, G.W. (2007): “Sukces na dwie trzecie. Polska transformacja ustrojowa i lekcje na przyszłość”, *Ekonomista*, 6, 799–837.
- MACHCEWICZ, P. (2003): “Razem i osobno, goniliśmy Europę”, *Tygodnik Powszechny*, 18, 4 de mayo, 12.
- MAINER, J.C. (2000), *El aprendizaje de la libertad 1973–1986. La cultura de la Transición*, Madrid.
- MOLINERO, C. (ed.), (2016): *La transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Barcelona.
- OSTASZEWSKI, R. (2005): “Nowa Lalka III RP”, *Gazeta Wyborcza*, 14, 16.
- PÉREZ SERRANO, J. (2016): “Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico”, en: NAVAL LÓPEZ, M.Á./ CARANDELL, Z. (eds.): *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, 67–89.
- PILCH, J. (1993): *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków, 2015.
- POTOK, M. (2016): *Współczesna proza hiszpańska. Studia*, Poznań.
- WAŚKIEWICZ, A. (2004): “Od realsocu do realkapu”, *W kręgu literatury*, 4, 2004, 152–161.
- VILARÓS, T.M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*, Madrid.
- VINES, R. (2014): “J. Cercas o el Tratante de verdades”, *Anuari del Conflicto Social*, 6, 851–853.