



LANGUES NÉO-LATINES

(Complément n°382)

Langue et culture roumaines

Table des matières (complément n° 382)

Brève présentation

Eugenia Popeanga Chelaru, Alba Diz Villanueva y Rodrigo Guijarro Lashera

Metáforas urbanas en la narrativa de Mircea Cărtărescu p. 4

Alexandra Chereches

« La muerte es una patria sin periódicos »: política, compromiso y poesía en *El regreso de los bárbaros* de Mircea Dinescu p. 18

Alexandra Macsutovici

La representación de la mujer en la música de éxito rumana y sus videoclips p. 31

Javier Helgueta Manso

Un interculturalismo fructífero: aproximación a la diáspora cultural rumana en la España de las últimas décadas p. 47

LANGUE ET CULTURES ROUMAINES

Le n° 382 des *Langues Néo-latines* (septembre 2017), *Langue et cultures roumaines*, est le fruit d'une collaboration entre deux entités, l'une française réunie autour de Ana Maria Gîrleanu (université de Strasbourg), l'autre espagnole, coordonnée par Alexandra Macsutovici (université d'Alcalá de Henares). Les contributions espagnoles ont été traduites en français ; les citations en langue roumaine ont donc transité par le castillan, mais ont été révisées par des roumanophones, exerçant dans des universités françaises. Nous assumons pleinement les risques de l'entreprise, au bénéfice d'une collaboration triangulaire, qui permet aux hispanistes d'avoir un éclairage sur les activités universitaires d'études roumaines en Espagne. La rédaction de la revue a souhaité communiquer à ses lecteurs les originaux qui nous sont parvenus en langue espagnole, espérant au-delà d'une situation conjoncturelle, susciter des collaborations plus fréquentes sur notre site. Quiconque souhaiterait intervenir par le biais d'un article ou d'un compte rendu sur un thème roumain peut se mettre en rapport avec : **languesneolatines1@gmail.com** ou encore : **claud.le-bigot@wanadoo.fr**.

METÁFORAS URBANAS EN LA NARRATIVA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU¹

EUGENIA POPEANGA CHELARU, ALBA DIZ VILLANUEVA

Y RODRIGO GUIJARRO LASHERAS

Universidad Complutense de Madrid

Mircea Cărtărescu², uno de los escritores rumanos más importantes de la actualidad, ha desarrollado, a lo largo de su producción literaria, una compleja relación con Bucarest, su ciudad natal. En su artículo « Bucureștiul meu », publicado inicialmente en la revista *Lettre internationale* y ulteriormente en su volumen de ensayos *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* (2003), afirma que con la urbe de Bucur mantiene una relación de amor y odio (« un complejo amor-odio me ata a la ciudad en que he vivido toda mi vida como a cualquier otro objeto que reconozco como fuera de la realidad, existiendo solo en lo más profundo de mi cerebro », Cărtărescu 2004: 14); sin embargo, no puede desprenderse de esta ciudad que marca todos sus textos. Representante de una literatura claramente anclada en la posmodernidad, Cărtărescu pretende crear con sus novelas una obra total, construida a base de fragmentos narrativos, ensamblados en una cronología caótica por la que las imágenes pululan en un vaivén cultural y en un juego intertextual, lingüístico, literario, religioso y musical.

¹ Este trabajo se encuadra dentro de la labor conjunta del grupo de investigación complutense « La aventura de viajar y sus escrituras », al que pertenecen los tres autores, así como del proyecto I+D FFI2016-77157-P « Nuevos modelos urbanos en la postmodernidad. La no ciudad y sus representaciones literarias y artísticas ».

² Mircea Cărtărescu (Bucarest, 1956). Es poeta, prosista, ensayista y crítico literario. Licenciado en Lengua y Literatura rumana por la Universidad de Bucarest, trabaja como profesor doctor en la Facultad de Letras de esta misma institución. Ha publicado volúmenes de poemas, entre los que destacamos *Poeme de amor* (1983), el poema épico *Levantul* (*Le Levant*, 1990), volúmenes de relatos como *Nostalgia* (1993), *De ce iubim femeile* (*Pourquoi nous aimons les femmes*, 2003) y *Frumoasele străine* (*Les Belles étrangères*, 2010) y las novelas *Solenoid* (2015) y las tres que conforman la trilogía *Orbitor: Aripa stângă* (*Orbitor. L'Aile gauche*, 1996), *Corpul* (*Le Corps*, 2002) y *Aripa dreaptă* (*L'Aile droite*, 2007).

Bucarest, entre lo real y lo imaginario

El espacio urbano aparece de forma explosiva, lleno de colores y sonidos, poblado de personajes y de objetos maravillosos y extravagantes, en la poesía de Cărtărescu, primera fase de su creación, olvidada posteriormente, incluso enterrada entre las miles de páginas en prosa que le siguen (« una ciudad moldeable, proteiforme, que mi imaginación cambiaba a su antojo, le daba vueltas en torno a cambiantes puntos de perspectiva, como si jugara sobre la pantalla de un ordenador, lo coloreaba en juegos de agua y franjas de interferencia... », 2004: 21). *Orbitor* es, aparte de la novela que evidencia el viaje iniciático del protagonista, la escritura en que la urbe se manifiesta en múltiples hipóstasis; como ciudad-marco que acoge y permite a sus criaturas moverse y desenvolverse; como ciudad-personaje, que interactúa con los demás; incluso en momentos determinados se erige en ciudad protagonista que rige los destinos de sus habitantes. El protagonista de la novela despliega en torno a « su ciudad » un abanico de metáforas: Bucarest, ciudad imaginada y soñada, es a un tiempo una ciudad con una pregnante corporeidad andrógina, llegando incluso a infundir vida a los monumentos y estatuas que la pueblan.

Bucarest es la ciudad de la memoria, donde se reviven y reescriben los acontecimientos básicos de la historia personal del protagonista, al par que representa la memoria de todo un pueblo. Su desarrollo en la vertiente onírica genera el discurso literario, la escritura misma, que deviene eje del espacio real e imaginario, así como del tiempo histórico e individual. En *Orbitor* nos encontramos con todos los espacios básicos que configuran una ciudad: un papel primordial lo constituye el espacio privado, esto es, la casa familiar con sus variantes, en las cuales destaca la casa primordial, objeto de despliegue onírico y de búsqueda a través del buceo en la memoria involuntaria (olores, sonidos, gestos), o la voluntaria (identificación de las calles, del barrio, de los comercios...). La novela nos conduce hacia la periferia con sus edificaciones extrañas, como la torre; nos descubre espacios públicos, como calles y plazas, que cambian de significado según que el protagonista los asimile e integre en su viaje existencial. Asimismo, nos hallamos ante los espacios fronterizos tales como el hospital o el cementerio, espacios de dolor y de muerte. Esta novela abarca todas las modalidades espaciales que, si dejamos de lado el núcleo central –la casa familiar, que gravita en torno a la madre–, se nos muestran hostiles, cargados de una oscura y oculta violencia, que al final se convierte en violencia manifiesta y brutal de la dictadura comunista. Cărtărescu

traza ya en esta novela el triángulo antropológico mágico (entre Ștefan cel Mare, Obor, Colentina, Moșilor, con ramificación a Floreasca), triángulo en que el espacio urbano es mutable y sometido a ignotas fuerzas subterráneas, lo cual nos recuerda la misma representación prefigurada por Eliade en *Amintiri I. Mansarda*.

La última novela, *Solenoid*, parece una continuación de la anterior; el protagonista, esta vez anónimo, es profesor de lengua rumana en una modesta escuela de la periferia, ubicada justamente en los confines del triángulo mágico, al final de la línea del tranvía 21, que recorre su eje simétrico: Șfantu Gheorghe, Moșilor, Obor, Colentina, para llegar a un barrio extrarradial, casi rural, lindante con el campo. Tenemos, pues, un nuevo espacio: el de la institución escolar real-irrealista, poblado por una caterva de profesores descritos en clave burlesca, que tiene la virtud –como ocurre en muchos de los espacios del autor– de convertirse en un espacio proteico, en continua transformación con aulas nuevas que surgen de un día para otro, con pasillos que no conducen a ninguna parte, con paredes que hoy obstruyen el paso, en tanto que ayer lo permitían. El espacio de la escuela, como público que es, acoge tanto a alumnos como a profesores, así como a un conserje que vivirá una aventura maravillosa. Se trata de un espacio hostil y al mismo tiempo apto para una convivencia ocasional y vulgar. El protagonista busca y encuentra su ansiada casa en forma de vapor en la calle Nada Florilor (zona Obor-Colentina), y poco a poco descubre que el espacio familiar en el que se ha instalado es ilimitado, compuesto de numerosas habitaciones, unas habitables y otras, a lo largo de interminables pasillos, extrañas, que ejercen un poder misterioso sobre el propietario. La casa vapor, con su bobina solenoide, se convierte en un eje de energía dentro del triángulo mágico. El protagonista afirma que: « Mi mundo es Bucarest, la ciudad más triste de la faz de la tierra, pero al mismo tiempo la única verdadera... » (Cărtărescu 2015: 555), una ciudad irreal, sin historia propia, que intenta, sin conseguirlo, imitar la de otras ciudades. El arquitecto que la ha proyectado la concibe como una urbe en ruinas, decrepita desde su primera construcción, con casas, tiendas, escuelas y hospitales obsoletos, y con un cielo extendido como una carpa sobre las cúpulas de las iglesias. No obstante, tanta tristeza, desolación y hostilidad que la caracterizan desde sus orígenes, y como contrapeso, su creador sitúa en los lugares más inesperados, en los cimientos de casas y monumentos, entre la red de canalización y el entramado eléctrico, un solenoide: « Bucarest no es una ciudad, sino un estado de ánimo, un suspiro profundo, un grito patético e inútil » (2015: 557). El protagonista inicia la búsqueda de estos mecanismos que generan un campo

magnético y permiten la levitación, pero, sobre todo, facilitan el acceso a mundos desconocidos y hostiles, habitados por monstruos a veces deslumbrantes de belleza. Próximo a la escuela se encuentra el edificio en ruinas de una vieja fábrica abandonada, rincón de refugio y juegos peligrosos de los adolescentes escolares. El profesor de lengua, acompañado por un colega, se adentra en dicho espacio a través de una galería subterránea y allí descubren, aparte de unas salas con maquinaria arrumbada, aunque amenazante y apta para el uso, unos espacios maravillosos y a la vez terroríficos, columnas y estelas funerarias, bóvedas inmensas, pintadas con escenas extrañas, paredes cargadas de aparatos con pleno rendimiento, salas de museo de ciencias naturales, con estantes llenos de seres monstruosos que aparentan vida propia. Ambos exploradores encuentran al cabo la salida retornando al paisaje familiar: la escuela, la fábrica de gaseosas, la tienda de comestibles...

La novela alterna continuamente los espacios reales y los imaginarios, que emanan un poder extraño y permiten al personaje, igual que en *Orbitor*, convertir el espacio soñado en espacio discurso, en escritura literaria con incursiones autobiográficas y guiños intertextuales internos. El gran solenoide, del que dependen los demás, está situado en el Instituto Anatómico-forense (la Morgue), que alberga también las más sofisticadas cámaras de tortura y muerte, contra las que lucha una gran parte de la población de forma clandestina. El personaje central, a pesar de implicarse en la lucha contra la muerte (léase, dictadura) no consigue sino aumentar sus sueños-pesadillas, añadiendo a ese edificio maligno el de la policlínica de la calle Mașina de Pâine y otros edificios que poseen solenoides como fuente de energía. Fuera de la ciudad abandonada a las fuerzas de la muerte, cercano a la escuela, en pleno campo, descubre, guiado por una alumna, un lugar paradisiaco, una isla de flores verdequeantes en medio de un vertedero, que regala a la niña objetos mágicos, que amontona en su casa. Otro espacio mágico es la biblioteca de su adolescencia, un espacio recuperado aparentemente en casa del antiguo bibliotecario que, lejos de ser amable y solícito, se manifiesta hostil y peligroso. Al igual que en *Orbitor*, el clima es fundamental en la ciudad y, tras un invierno crudo y largo, con fuertes nevadas, el calor casi veraniego desata el deshielo y la urbe empieza a flotar sobre las aguas y a desplomarse. Un enorme foso engulle parte de la ciudad, mientras que el resto, movido por la energía del gran solenoide, comienza a levitar. « He aquí que Bucarest, mi mundo, colgaba ahora en el aire por encima del foso infernal que le había ocultado desde

siempre como una costra sobre una herida purulenta y que ahora, en un movimiento de desarraigo supremo, le había sacado a la luz » (2015: 816).

Las metáforas corpóreas, profundas, ilustran el desastre, ya que la parte desprendida se asemeja a un molde anatómico que muestra los vasos sanguíneos y los órganos del dolor acumulado en los subterráneos urbanos. Al parecer, la salvación se encuentra en el edificio de la Morgue, pero su gran solenoide provoca la destrucción de la ciudad en pleno, que al levitar deja bajo ella una profunda tumba que se traga la población. El protagonista, así como su esposa e hija, se salvan en el campo, allende los confines de la urbe, que desaparece de forma apocalíptica.

La ciudad onírica

A lo largo de las historias de Cărtărescu predomina la visión onírica, tanto en la concepción y construcción de la ciudad, con sus personajes, como en la capacidad del narrador, personaje también, para multiplicar los espacios soñados, edificando nuevas ciudades aéreas o subterráneas, sean mágico-maravillosas o terroríficas (Popeanga Chelaru 2014). Los sueños y otros estados análogos –la alucinación, el delirio febril, paranoico o esquizoide, la ensoñación– se encuentran con mucha frecuencia en sus novelas y cuentos, llegando a ser, en algunos casos, su eje vertebrador, como ocurre en « REM », donde lo onírico, presente ya desde el título, discurre paralelo a lo lúdico y estructura el relato, provocando además una serie de transformaciones en la protagonista, que accederá a una nueva etapa vital, al descubrimiento de la sexualidad y del amor y a un sorprendente hallazgo sobre sí misma, en virtud de una serie de ritos de paso dados el juego y el sueño. Pero el componente onírico alcanza también a otros géneros. Dignos de mención son los tres volúmenes que componen su diario, que es, como apuntan algunos estudiosos y el propio escritor (Ciobanu 2002; Tuca y Suciu 2005; Teodorescu 2007), una suerte de taller literario o cuaderno de escritura en el que los sueños, sean o no ficticios, tienen una presencia importante junto a ideas, temas, personajes, citas, teorías... que constituyen el germen de textos posteriores, un esbozo de su plan de trabajo³.

No obstante, lo que aquí nos interesa no es tanto el sueño como elemento recurrente del imaginario *cărtăresciano*, cuanto el rol que desempeña en la configuración del espacio

³ Tanto es así que Cărtărescu se ha referido al *Jurnal* como un libro de sueños (Teodorescu 2007).

–por antonomasia, Bucarest–, como generador de un modelo urbano: la ciudad onírica o ciudad-sueño. Aunque es una constante en la narrativa del autor, ampliamente reseñada por la crítica que se ha acercado a ella (Axinte 2007; Centrul de Cercetare al Imaginarului 2005; Ungureanu 2007), y se mantiene desde sus primeros cuentos hasta su última novela, como hemos podido ver en el apartado anterior, nos centraremos ahora en la trilogía *Orbitor*, pues condensa, como él mismo ha expresado, todos sus escritos anteriores (Chițan 2007). Estos conforman una red compleja de asociaciones, símbolos y mitos, temas o imágenes, por lo que hablar de un modelo autónomo en su obra supone realizar un proceso de abstracción respecto de otros con los que convive y se entremezcla (como las ya mencionadas ciudad-texto, ciudad-cuerpo...), especialmente en el caso de la ciudad-sueño, imagen totalizadora en la que tienden a converger todas las demás metáforas urbanas.

Este modelo comprende, por una parte, la ciudad soñada, esto es, la ciudad con referente real (dentro del propio universo de la ficción) o imaginaria que, durante el proceso del sueño, crea la mente del sujeto durmiente y que no existe como tal fuera de ella; y, por otro, la ciudad que, aun perteneciendo al plano de la vigilia, se aleja de la urbe literaria real con la que convive y presenta rasgos similares a los espacios del sueño: escenarios sobrenaturales, incoherencias espacio-temporales, arquitecturas imposibles desde el punto de vista de la lógica, lugares que albergan criaturas o hechos extraordinarios..., que contravienen las leyes racionales que operan en la realidad y en las representaciones de la ciudad que le son fieles. Uno y otro, separados por una línea tan difusa y porosa como la que separa el sueño de la vigilia, la realidad de la imaginación, se nutren mutuamente: espacios de la realidad aparecen en los sueños, al tiempo que los oníricos se superponen a los reales. Este fenómeno es definido por Mircea, el protagonista, como un « continuum realidad-alucinación-sueño » (Cărtărescu 2010: 39).

Los espacios de la ciudad-sueño son normalmente hostiles. Su carácter misterioso, sus sobrecogedoras dimensiones y su arquitectura monumental, las extrañas criaturas que los habitan... acongojan a los personajes que se internan en ellos. Esta hostilidad es a veces directa y se concreta en lugares dispuestos para agresiones, torturas o sacrificios o que evidencian la violencia ya perpetrada, entre los que destacan la sala con una sucesión aparentemente infinita de sillas de dentista dotadas de instrumental quirúrgico empleadas para crueles vejaciones o las vitrinas donde se exponen los huesos ilíacos de cientos de mujeres asesinadas. En otras ocasiones, en cambio, la hostilidad reside no tanto en lo que

estos espacios muestran como en aquello que esconden, pues guardan en su interior las claves necesarias para alcanzar una verdad que permanece oculta al protagonista. Muchas de esas claves se encuentran en el pasado de Mircea, por lo que la ciudad onírica lo conduce insistentemente hacia él, hacia escenarios, personajes o hechos casi olvidados, con el fin de activar la memoria y los procesos necesarios para comprender. Tanto los recuerdos rescatados como los nuevos hallazgos son a menudo dolorosos: « el sueño me transportaba hacia espacios sumergidos, empapados de emoción, edificios y salas que reconocía sin comprender la razón, sin saber cuándo había estado allí ni lo que me había ocurrido en ellos y causaba mis llantos histéricos de ahora, mi desfallecimiento y la tristeza inhumana de morar en aquellos interiores » (2010: 45).

Una peculiaridad de la ciudad onírica son las conexiones que se establecen entre los diversos espacios que la componen. Encontramos a lo largo de la geografía bucarestina varios umbrales que desembocan en un enclave espacial (o incluso espacio-temporal) distinto, ya sea en otros puntos de esta misma ciudad, ya sea en otras lejanas. Si en el tercer tomo el protagonista deriva, a través de un conducto que descubre en su casa de Floreasca, en otras viviendas ubicadas en otros barrios y otros momentos de su vida, en el segundo volumen vemos una casa de estilo flamenco, situada en la calle Corbeni, que constituye un portal entre la capital rumana y Amsterdam (Cărtărescu 2008: 413-414).

Mientras que los recorridos de Mircea por la ciudad-real discurren fundamentalmente en el plano horizontal, desde el centro geográfico de la ciudad a su periferia, o desde el centro emocional (establecido en torno a ese triángulo mágico dado por las casas de la infancia)⁴ hacia el exterior, en la ciudad-sueño prevalece el eje vertical⁵, con abundantes descensos hacia los subterráneos e imposibles ascensiones: vuelos, levitaciones o apariciones en las terrazas de algunos de los edificios más emblemáticos de Bucarest, que ofrecen visiones inusuales de la urbe. Los escenarios de la vida cotidiana –especialmente del protagonista, pero también de otros personajes– muestran, en estos

⁴ Los barrios de Colentina y Floreasca, que constituyen su único mundo durante los primeros años de vida, permanecen en la edad adulta como espacios protectores, familiares (maternos, en especial), contenedores de recuerdos y emociones, prácticamente desprovistos de concreción material, desvinculados casi por completo de su referente. Son en efecto espacios interiores, a los que vuelve de forma obsesiva el protagonista.

⁵ Este eje viene prefigurado ya por un elemento omnipresente en la trilogía, la mariposa, un símbolo ascensional que habita los subterráneos y asciende a los cielos como portador del alma de los muertos (Evseev 1994: 62-63).

estados que alteran la percepción, propiedades, dimensiones y características de las que por lo común carecen. Un ejemplo es la tienda de ultramarinos de Ștefan cel Mare, un lugar reiterativo de sueños y ensoñaciones que alberga una de las muchas entradas al subsuelo de la ciudad.

El ámbito familiar se presta especialmente a este tipo de « aperturas » hacia arriba o hacia abajo. En el bloque del bulevar anteriormente citado, su notable altura resulta magnificada por la mirada infantil (el protagonista tiene apenas cuatro años cuando se traslada a esta vivienda, y está acostumbrado, además, a vivir en casas o pisos bajos) pero, sobre todo, por ciertos episodios alucinatorios u oníricos en que los sótanos se dilatan, se extienden en pasillos y cuartos cada vez más profundos, hasta llegar al rincón más remoto del vientre del edificio: la sala de las calderas. El polo opuesto de este eje vertical suscita la misma atracción que los subterráneos: la terraza del bloque –territorio prohibido por los padres–, el hueco destinado al ascensor todavía por instalar o un conducto de ventilación que recorre el edificio desde la planta baja y culmina en el tejado, abriéndose al exterior, dan lugar a perspectivas tan vertiginosas como fascinantes. A través de este último espacio, gracias a una polea, una cuerda y un caldero, se elevará el pequeño Mircea, a imitación de otros niños del vecindario. Sin embargo, en su caso la aventura no se detiene en los primeros pisos, sino que continúa incluso más allá del túnel, más allá del edificio, en un vuelo para el que no necesita ya de ningún instrumento a excepción de su propia mente. La ascensión por el conducto es también una ascensión por ese continuum realidad-alucinación-sueño antes mencionado, tras la cual volverá en sí de forma abrupta precipitándose hacia el suelo.

Dentro de los espacios subterráneos, hay uno que predomina sobre los demás, tanto por su reiterada aparición, como por su significado. Se trata de la gran sala circular, a la que acceden, en distintos tiempos y a través de múltiples entradas esparcidas por toda la ciudad (una cripta en el cementerio Bellu, un pasadizo escondido en el parque Ghica Tei...) y otros puntos del planeta (Bellagio, New Orleans...), el protagonista y personajes cercanos a él (su madre, una vecina de Colentina, un antepasado polaco, etc.) que participan de la revelación que allí tendrá lugar. Rodeada por enormes columnas y estatuas⁶ que exhiben todo tipo de enfermedades y malformaciones, coronada por una

⁶ Las estatuas son un elemento destacado en las descripciones urbanas, cualquiera que sea el modelo ante el que nos encontremos. En el de la ciudad-sueño, en numerosas ocasiones cobran vida, bajando de sus pedestales, de los tejados, las cornisas o las fachadas de los edificios bucarestinos, ya sea para satisfacer

cúpula más grande que la celeste y conformada por los más preciosos materiales, esta sala acoge en su centro un féretro de cristal, singular crisálida dentro la cual permanece la larva que habrá de eclosionar al final del tercer volumen, culminando a un mismo tiempo la metamorfosis de la mariposa y la trilogía de la que es símbolo. En este momento, este espacio, asimilado a un útero-cerebro⁷ (entroncando así con una de las principales metáforas urbanas *cărtărescianas*: la ciudad-cuerpo), al que se llega a través de túneles de paredes cálidas, gelatinosas y vivas, se sitúa no ya bajo tierra sino justo en el centro del « Domus Aurea » de Casa Poporului (Cărtărescu 2007: 176). Allí se va a restablecer la unidad perdida, con el reencuentro del protagonista con Victor, el gemelo negro raptado de niño para que Mircea pudiera cumplir su destino: escribir *Orbitor* y dar vida a todos sus personajes.

Los accesos a esta sala, como a otros escenarios oníricos, entrañan por tanto una revelación de carácter metadiscursivo: los personajes toman conciencia de su propia naturaleza ficcional, anulándose así cualquier ilusión o pacto narrativo. Toda vez que los mecanismos de la ficción son descubiertos, el universo literario, incluida la ciudad en toda su complejidad de imágenes y sentidos, deviene mero artificio.

La ciudad subterránea

Como hemos podido ver, la literatura de Cărtărescu se caracteriza por su saturación metafórica. Además de las manifestaciones anteriormente analizadas, la ciudad subterránea o, en un sentido más general, los espacios subterráneos adquieren un significado que merece analizarse en detalle.

Para empezar, el espacio subterráneo de Cărtărescu se nutre de una metáfora básica con la que todos estamos familiarizados, y que, siguiendo el modelo de Lakoff y Johnson (2003), podríamos enunciar como ABAJO ES CONOCIMIENTO, o, también, ABAJO ES ORIGEN. Esta constituye una metáfora totalmente incorporada a nuestro lenguaje y pensamiento cotidianos, hasta el punto de pasar casi siempre inadvertida. Sin embargo,

sus necesidades sexuales, durante largo tiempo reprimidas, en multitudinarias orgías, ya sea para liderar la Revolución de diciembre de 1989.

⁷ De acuerdo con la concepción corporal que se expone en esta obra, la simetría del cuerpo humano no es solo horizontal, sino también vertical. En este último plano, el eje viene dado por el diafragma. El equivalente de los órganos reproductores en la parte superior del cuerpo es, por su capacidad de creación, el cerebro.

posee numerosas ramificaciones, algunas no tan exploradas, que presentan un notable rédito literario en la obra del autor rumano. Una de las más recurrentes es LA MENTE ES UN EDIFICIO. Una formulación paradigmática de ello puede encontrarse hacia la mitad de su novela *Travesti*, en donde el protagonista se refiere a su cerebro como « una cadena de habitaciones que recorrí una tras otra » (Cărtărescu 2011: 70-71). Las habitaciones, pasillos, pasadizos y subterráneos de los edificios funcionan como símbolo de diversos aspectos de la psique. Vicente Luis Mora, quien ya apuntaba en un certero artículo que « las referencias en su obra a lo subterráneo son muy numerosas » (Mora 2015), destacaba asimismo que la mente es, en las novelas del escritor rumano, un espacio caminable. Este edificio posee habitaciones de muy diversos tipos; pero, ante todo, alberga numerosos sótanos:

En esa profundidad hay túneles secretos entre los edificios de mi mente, conductos y manojos de cables de colores, canales de agua fétida, llenos de las deyecciones de mi cerebro. Hay cámaras de escucha y burdeles subterráneos y habitaciones en las que no ha entrado nadie. Y yo, solitario en la ciudad de la superficie, soy el único señor y el único enemigo (2011: 31).

Se trata, claro está, de subterráneos que se corresponden con distintos aspectos del subconsciente, del « sótano de mi conciencia » (2011: 26) al que Cărtărescu apela con frecuencia. Prueba de ello es uno de los motivos recurrentes de *Travesti*, que incide sobre el lector con la persistencia del goteo: el narrador cree oír a dos individuos manteniendo relaciones sexuales en el sótano de su vivienda (2011: 42-43, 59, 99), si bien, ya avanzada la novela, nos confiesa que « todo esto no estaba abajo, en el sótano de la casa, sino en el centro de mi mente » (2011: 99). Igualmente, existe un empeño por llegar a « las más profundas capas de mi mente », « las cámaras prohibidas del sótano de mi mente » (2011: 121, 141), al fondo (2011: 141), a lo subterráneo, porque « esa palabra nos fascinaba » (2011: 75-76).

Así, muchos de los temas y motivos clave de Cărtărescu están relacionados con esta espacialidad subterránea: el descubrimiento conflictivo de la sexualidad (que, por ejemplo, en el relato « El Mendébil » tiene lugar en un misterioso sótano), el final de la infancia o de la inocencia (implícita en el caso anterior), el predominio de lo onírico (la palabra « subconsciente » ya implica la metáfora de la profundidad antes mencionada) o la omnipresencia de insectos (como los gusanos o las arañas, a menudo asociados a estos lugares profundos y oscuros). También la reflexión metaliteraria y los relatos enmarcados, de modo que el sótano se convierte en la proyección espacial de estos: si en

los libros de Cărtărescu hay siempre una infinidad de narraciones dentro de cada narración, que se interrumpen las unas a las otras en una proliferación angustiosa, hay igualmente un número indefinido de sótanos, que van dándose paso unos a otros, en todos los edificio-cerebro por los que el narrador o los protagonistas avanzan, particularmente en sus sueños o alucinaciones. Así, el autor rumano se caracteriza por una poética centrípeta en la que todo bascula violentamente hacia un núcleo subterráneo que a su vez es la vía de acceso a un nuevo nivel más profundo.

Esto es lo que sucede con REM en el relato homónimo. El primer acercamiento hacia esta misteriosa entidad tiene lugar justamente como una excavación, como la apertura de una puerta subterránea en un descampado a las afueras de la ciudad que conduce a una estancia con un misterioso esqueleto (Cărtărescu 2012: 265-267). Por otro lado, el mismo término y el progresivo acercamiento a él a través de sueños que lleva a cabo la protagonista remiten una vez más a las profundidades del sueño. No en vano, el Aleph borgiano, intertexto explícito en varias ocasiones –REM es lo que un argentino llamó el Aleph, se afirma (2012: 299)–, se sitúa también en un sótano. Finalmente, REM parece corresponderse con un metanivel de narración desde el que alguien escribe la historia de la propia protagonista, como una gran mente que piensa el texto en el que Svetlana está atrapada. Si bien no se trata de un lugar subterráneo, su búsqueda implica este tipo de espacio, de tal manera que, de nuevo, metaliteratura y espacialidad están imbricados: al nivel superior se llega cavando; el metanivel solo es accesible a través del subsuelo.

Por su parte, Lulú, individuo que ocupa un lugar central y obsesivo en *Travesti* y desempeña una función narrativa análoga en cierto sentido a REM, es presentado también como « un túnel, un pasillo que se encuentra en lo más profundo de mi cráneo », como « una galería que desciende continuamente » (Cărtărescu 2011: 79). De nuevo, los sótanos de los edificios y de la ciudad son una proyección de la psique del sujeto que conducen hacia un punto ciego, misterioso, que se sitúa en el núcleo de la novela. La urbe, por tanto, puede abrir a los pies del individuo todo tipo de galerías. La ciudad es un iceberg que solo enseña sus picos o edificios, pero que esconde, al igual que la mente, innumerables cámaras subterráneas. « Mi mundo tiene el diámetro de mi cráneo » (Vidal-Folch 2012), afirmaba el autor rumano en una entrevista; cabría parafrasear que no solo su mundo, sino que la ciudad literaria de Cărtărescu tiene, igualmente, el diámetro de su cerebro. A la dialéctica centro-periferia, también muy activa y que opera en un paradigma de

horizontalidad, se le añade de este modo la verticalidad del sótano y el subsuelo. Hay entonces una fuerza latente y misteriosa que actúa sobre la superficie y sobre las mentes-edificio de sus habitantes, trastocando la percepción de la realidad y dando salida a lo fantástico y lo onírico.

En uno de sus textos más conocidos, « El Ruletista », es significativo que el protagonista se libre de una muerte segura mediante un *deus ex machina* llegado del subsuelo: un terremoto que altera lo que parecía el transcurso inevitable de la realidad, una fuerza subterránea que agita, literalmente en esta ocasión, los sótanos en los que el temerario jugador se ha ganado su fama y dota de un aura fantástica al relato. Lo fantástico y lo real se funden de nuevo, ya que este terremoto evoca el que en efecto padeció Bucarest en 1977. Por otro lado, en « Los gemelos », la escena climática, dotada, al igual que en « El Mendébil », de un marcado carácter iniciático, resulta de un inesperado pasadizo subterráneo que lleva hacia un siniestro museo donde se resuelve el relato. El subsuelo, espacio de un traumático autoconocimiento, posee, además, una recursividad metafísica: es un espacio inagotable, insondable, que siempre parece dejar algo relevante en la penumbra y, que, por ello, siempre acecha.

Cărtărescu, por tanto, dota al espacio urbano de una dimensión psíquica que se traduce en una gran recurrencia de lo subterráneo y de los sótanos de edificios. A pesar de las implicaciones psicoanalíticas más o menos manidas en las que uno pudiera pensar, lo cierto es que su propuesta logra dotar a estas metáforas de una expresividad inusitada y virulenta, desarrollando vertientes secundarias (por ejemplo, la mente como edificio, que a su vez es la unidad urbana; o la ciudad como proyección psíquica del narrador, regida por sus inagotables sótanos y estancias subterráneas) a partir de la idea básica de la profundidad como origen o como conocimiento.

Referencias bibliográficas

AXINTE, Șerban, (2007), « Lumea într-un singur cuvânt: *Orbitor* ». *Observator cultural* 131. En: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=4947> [Consulta: 27/04/2016].

Centrul de Cercetare al Imaginarului (2005): « Mircea Cărtărescu despre holarhie, metaforă, fractali. O introspecție ». *Dezbaterile Phantasma*. En: <http://phantasma.lett.ubcluj.ro/?p=3360> [Consulta: 25/09/2016].

CĂRTĂRESCU, Mircea : *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, București, Humanitas, 2004.

_____ *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Humanitas, 2007.

_____ *Orbitor. Corpul*, București, Humanitas, 2008.

_____ *Cegador*, Madrid, Funambulista, 2010.

_____ *Lulu*, Madrid, Impedimenta, 2011.

_____ *Nostalgia*, Madrid, Impedimenta, 2012.

_____ *Solenoid*, București, Humanitas, 2015.

CHIȚAN, Simona, (2007), « Golgota lui Cărtărescu. Interviu cu Mircea Cărtărescu ». *Evenimentul zilei* 4857. En: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=3953> [Consulta: 26/04/2016].

CIOBANU, Vitalie, (2002), « Lupta lui Mircea cu Îngerul ». *Contrafort* 1-3 (87-89). En: <http://www.contrafort.md/old/2002/87-89/272.html> [Consulta: 26/04/2016].

EVSEEV, Ivan (1994): *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord.

LAKOFF, George, y JOHNSON, Mark, *Methapors We Live By*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2003.

MORA, Vicente Luis, (2015), « El urbanismo onírico de Mircea Cărtărescu », en Vicente Luis Mora: *Diario de lecturas*. En: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/05/el-urbanismo-onirico-de-mircea.html> [Consulta:06/03/2017].

POPEANGA CHELARU, Eugenia, (2014): « La ciudad total: Bucarest vista por Cărtărescu », en *Reflejos de la ciudad. Representaciones literarias del imaginario urbano*, p. 255-272. Bern: Peter Lang.

TEODORESCU, Cristian, (2007), « Coșmarul meu a fost că nu-mi voi putea termina trilogia ». *Cotidianul* 2. En: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=3951> [Consulta: 26/04/2016].

TUCA, Marius, y SUCIU, Mihaela, (2005), « Eu-rile lui Mircea Cărtărescu ». *Jurnalul Național* (15/06/2005). En: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7902> [Consulta:13/05/2016].

UNGUREANU, Delia, (2007), « Visul robitor al Orbitorului ». *Observator cultural* 131. En: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=4947> [Consulta: 27/04/2016].

VIDAL-FOLCH, Ignacio, (2012), « Mircea Cărtărescu: Mi mundo tiene el diámetro de mi cráneo ». *El País* (1/11/2012). En: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/01/actualidad/1351796950_729133.html [Consulta: 06/03/2017].

« LA MUERTE ES UNA PATRIA SIN PERIÓDICOS »: POLÍTICA, COMPROMISO Y POESÍA EN *EL REGRESO DE LOS BÁRBAROS* DE MIRCEA DINESCU

ALEXANDRA CHERECHES

Villanova University, Pennsylvania¹

Mircea Dinescu (Slobozia, 1950) es una de las figuras centrales de la poesía rumana contemporánea. En su obra antológica *Întoarcerea barbarilor. Versuri libere* (2013-1973), traza un recorrido por la situación política y social de la Rumanía durante y después de la dictadura comunista. En algunos de los poemas que se van a examinar, predomina el sentido del humor y la aguda crítica a la que el yo poético somete a todos los individuos e instituciones que permitieron la consumación de crímenes e injusticias en cualquier orden de la sociedad o que, simplemente, cerraron los ojos ante lo acontecido. En el retrato de este país contradictorio, *El regreso de los bárbaros* supone también una reflexión acerca del poder de la literatura como (posible) arma subversiva.

La escritura de Dinescu es esencial en el panorama literario actual y su verso ácido y corrosivo ha permitido revelar una Rumanía llena de paradojas. Desde las revistas de sátira política como *Plai cu boi* (« campo de bueyes », jugando con el título *Play-Boy*), pasando por *Academia Cațavencu*, *Aspirina săracului* (« la aspirina del pobre ») o *Cațavencii*, Dinescu emplea su prosa y su verso como herramienta destructora de todos los espejismos que enredan al hombre. De *Plai cu boi* dice Tony Judt:

Quizá sea una revista minoritaria. Pero Mircea Dinescu, director de *Plai cu boi* y conocido escritor y crítico, no es Hugh Hefner. Su desplegable central tiene un perspicaz matiz sardónico: se burla de la obsesión del nacionalismo rumano con los campesinos, la tierra y la explotación extranjera. La princesa Brianna es una evocación fantástica y pretendidamente humorística de la altivez y la arrogancia aristocráticas; la *Venus de las pieles* para una nación que ha sufrido humillaciones históricas en serie. La irónica yuxtaposición de placer, crueldad y un tractor oxidado aporta un característico sabor local. No sería posible encontrar esto en un quisco de cualquier otra ciudad europea. En Praga, por ejemplo, y mucho menos en Viena. Ni siquiera en Varsovia. Rumanía es diferente².

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a la beca MECD/ Fulbright en Estados Unidos, durante el curso 2015-2017, en Villanova University.

² Tony JUDT, Capítulo 15: « Rumanía entre la historia y Europa », *Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid: Taurus, 2008.

Una de las claves para comprender la poesía de *El regreso de los bárbaros*, así como la trayectoria literaria general de Dinescu, es la impronta que el comunismo ha dejado en su biografía, pues estuvo en arresto domiciliario tras una entrevista al diario *Libération*, en la que condenaba el régimen de Ceaușescu, en 1989³. El mes de diciembre de ese mismo año, las multitudes salieron a protestar a la calle y fue Dinescu la primera persona que anunció la revolución en un programa de televisión retransmitido en directo. Son estos acontecimientos y el desgarró producido por los mismos en las gentes de toda Rumanía los que hacen de la poesía de Dinescu una de las más críticas y feroces:

A poem by Dinescu is on the front page of România Literară. « Haplea », the character of Dinescu's poem, is a destructive folk demon who is clearly Ceaușescu. Haplea breathlessly swallows church bells and lays waste the land with its « mechanical tongue ». The poem laments the fate of the Wallachian land which since time began has been subject to destruction by anyone who passes through it. After three autumns, the poet warns, the windows will fall off your Wallachian house, and various barbarians will trample on your garden. Leading them will be our own Haplea, who is a traitor as well as a tyrant⁴.

Si pasamos ya al análisis de *El regreso de los bárbaros*⁵, veremos que muchas de estas consideraciones se pueden encontrar en el quehacer poético del Dinescu contemporáneo:

Chinezării

*În anul 200 înaintea erei noastre
poetul (chinez) Ly-Ber
descojind o portocală
a descoperit înăuntru o mică balerină
care se rătăcise în pădure
în timpul dinastiei Nu-Tank.
În anul 1978
descojind emoționat o portocală
m-a izbit dintr-odată boarea sulfatului de mercur*

³ « The Securitate (former Romanian Secret Service) had ruthlessly crushed the dissidence of emblematic figures such as Doina Cornea, Dorin Tudoran, and Dan Petrescu. In an interview for Radio Moscow in August 1988, Mircea Dinescu bravely praised Gorbachev's reforms. On March 17, 1989, the author of "a drinking bout with Marx" declared in the French journal *Libération* that human rights were systematically being violated. Along with Geo Bogza (1908-1993), Ștefan Augustin Doinaș (1922-2002), Mihai Șora, Octavian Paler (1926-2007), Alexandru Paleologu and Dan Hăulică, Andrei Pleșu signed a letter of support for Mircea Dinescu ». Mihail NEAMȚU, «The Seasons of Life and the Practice of Wisdom», *Memory, Humanity, and Meaning. Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixtieth Anniversary* (edited by Mihail Neamțu and Bogdan Tătaru-Cazaban), Bucarest, Zetha Books, 2009, p. 34.

⁴ Andrei CODRESCU, « Writing without the Enemy: The First Postrevolutionary Issue of *România Literară* », *The Muse is Always Half-Dressed in New Orleans and Other Essays*, New York, Picador, 1995, p. 100.

⁵ Cito los poemas por la edición de Mircea Dinescu, *Întoarcerea barbarilor. Versuri libere (2013-1973)*, Bucarest, Litera, 2014.

*și micuțul vierme
ce pusese stăpânire pe miez
mi-a strigat furios:
« Nenorocitul, să nu mai crezi în legende »* (p. 78).

Del todo a cien

En el año 200, antes de nuestra era,
el poeta (chino) Ly-Ber,
pelando una naranja,
descubrió, dentro de ella, a una pequeña bailarina
que se había perdido en el bosque
durante la dinastía Nu-Tank.
En el año 1978, mientras pelaba yo, emocionado, una naranja,
me dio en la cara un efluvio de sulfato de mercurio
y el pequeño gusano, dueño y señor de la pulpa,
me chilló, furioso:
« Desgraciado, deja de creer en leyendas ».

Este ejemplo desvela cómo se suele presentar, en la primera parte de los poemas, una imagen banal, pero impactante, por las evocaciones que suscita en boca del yo poético: la anécdota del supuesto poeta Ly-Ber sirve para ofrecer un espacio legendario y hasta idílico, gracias a la aparición de la bailarina. Sin embargo, esta figura deliciosa se suprime con la introducción del año 1978 (cuatro años después del ascenso al poder de Ceaușescu) y del propio yo poético, pelando la naranja, nervioso, pensando que podrá ocurrir algún milagro. El título, « Del todo a cien », rememora la crítica a la sociedad de consumo que hallamos en otros versos del mismo volumen y que presentaremos más adelante. Igualmente, Ly-Ber es paronomasia de *liber*, libre, juego lingüístico que subraya la dicotomía libertad-opresión que tantas veces explora Dinescu en sus escritos.

El sentido del humor es primordial en Dinescu, a pesar de la conciencia de un mundo destruido; la imagen de la abertura, con ciertas connotaciones eróticas (*gaură* es, en rumano, literalmente, « agujero »), permite que el poeta pueda decir sin ambages lo que otros individuos eluden, suprimen y, por supuesto censuran. Al mismo tiempo, la abertura da cuenta de la compleja red de espionaje de la *Securitate*:

The result of this comprehensive surveillance network of agents, collaborators, informants and technology, which allowed Ceaușescu and his watchdogs to control twenty-three million people, and make them feel trapped in their own homes and their own country, was fear, a ubiquitous terrorizing presence. Indeed, fear became Securitate's most potent weapon; the Securitate was very successful in instilling this fear into the population, which created the paranoia about its ubiquity [...]. This arresting, petrifying feeling [...] forced

*people to doubt everything and everybody, to become constantly suspicious, and to question their sequestered existence*⁶.

Este tema resurge en muchas otras composiciones, como « El derecho a la libre circulación » o « La avalancha »:

Dreptul la libera circulație

*Așa cum Shakespeare își poate permite
să-și sufle nasul în batista Desdemonei,
vreau și eu să mă joc de-a toreadorul cu taurul ce-a răpit-o
pe Europa,
să-l răpun înfigându-i pixul meu cu cerneala simpatică
între coarne
ca să mă pot căsători cu fata din interes,
să capăt fără probleme cetățenie franceză, belgiană sau germană
aidoma golanului pe care l-am întâlnit acum douăzeci de ani
în trenul de Novosibirsk
și care visa să fugă din estul sălbatic tocmai în Israel,
însurîndu-se cu o evreică bătrână,
considerînd femeia nu un lux, ci un mijloc de transport,
fără complexe creștine,
luînd în considerare faptul că, la urma urmelor,
și Isus e rodul unui ménage à trois (p. 10).*

El derecho a la libre circulación

Así como Shakespeare se puede permitir
sonarse la nariz en el pañuelo de Desdémona,
yo también quiero jugar a ser torero con el toro que secuestró
a Europa
y matarlo clavándole mi boli de tinta simpática
entre los cuernos,
para poder casarme con la muchacha por interés,
para que me den sin problemas la ciudadanía francesa, belga o alemana,
como ese gandul que conocí hace veinte años
en el tren de Novosibirsk
y que soñaba con huir del Este salvaje precisamente a Israel
y casarse con una judía vieja,
viendo a la mujer no como un lujo, sino como un medio de transporte,
sin complejos cristianos,
considerando que, al fin y al cabo,
Jesús también es fruto de un *ménage à trois*.

⁶ Valentina GLAJAR, « The Presence of the Unresolved Recent Past », *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, London, Oxford University Press, 2013, p. 63.

En « La avalancha », se enfatiza irónicamente la prohibición de cumplir con los derechos más básicos del hombre⁷, aquí divididos entre Eros y Tánatos. La separación tajante entre los sentimientos humanos y las acciones mecánicas, robóticas, típicas de la burocracia de esos tiempos y aun de la actual es otro tema relevante:

Avalanșa

*Pe 11 noiembrie ora 9 dimineața
aveam înîlnire
cu o tînă ră avalanșă de zăpadă
în Himalaya
pe o pantă cît se poate de dulce.
Ce mai dragoste la prima vedere-ar fi fost,
dar pînă să-mi iasă pașaportul
pînă să-mi declar rudele
pînă mi-am cumpărat biletele
pînă m-au mirosit detectoarele,
la 9 și-un sfert,
jignită și plină de isterie,
avalanșa fugi mai la vale c-un grec și doi japonezi...*

*Desființează, Doamne, instituțiile de tristețe
instituțiile astea care luptă împotriva dragostei
împotriva dragostei și a morții (p. 25).*

La avalancha

El 11 de noviembre, a las 9 de la mañana,
tenía una cita
con una joven avalancha de nieve,
en el Himalaya,
sobre una ladera dulcísima.
Menudo amor a primera vista habría sido eso,
pero, hasta que me llegó el pasaporte,
hasta que declaré a mis familiares,
hasta que hice las maletas,
hasta que me husmearon los detectores,
a las 9 y cuarto,
ofendida e histérica,
la avalancha se fue cuesta abajo con un griego y dos japoneses...

⁷ En cuanto a estos derechos fundamentales del ser humano, recordemos un solo ejemplo: durante la dictadura de Ceaușescu, « *official policy now considered their bodies [the bodies of the Romanian society] to be in the service of the state, as a means of enhancing the population, which Ceaușescu believed could rise from 23 million to about 30 million by the end of the century. It was not just that abortions were illegal and severely punishable; other means of contraception, though not illegal, were deliberately made unobtainable. Women were pressured to produce four children. This was the most inhuman aspect of all Ceaușescu's policies. It was more than tyrannical: it went beyond evil into horror* ». James F. BROWN, *Surge to Freedom: The End of Communist Rule in Eastern Europe*, Durham-London, Duke University Press, 1991, p. 205. En este orden de cosas, la película *4 meses, 3 semanas y 2 días (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile)* del director Cristian Mungiu, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 2007, es un retrato fiel de los horrores de la época.

Suprime, Dios mío, estas instituciones de la tristeza,
estas instituciones que luchan en contra del amor,
en contra del amor y de la muerte.

El empleo de un lenguaje coloquial y directo no menoscaba la fuerza de esas metáforas tan inesperadas, donde la frustración sigue siendo aspecto capital:

Istoria romanțată a sinucigașului ratat

*În '47 foamete și griji,
era să mă nasc
dar maică-mea surîzînd l-a născut pe frate-meu, orbul.*

*Era să mănînc dudge
dar a bătut vîntul și le-a scuturat în curtea vecină.*

Războiul era mai rece decît berea.

*Era să intru într-o fată
dar a intrat altul cu prioritate de dreapta.*

Cînd am concurat singur am ieșit al doilea.

*Cînd m-am aruncat în Sena
mi-am amîntit, penibil, că știu să înot.*

Historia romanceada del suicida frustrado

En el 47, hambruna y preocupaciones;
iba a nacer, pero, mi madre, sonriendo, dio a luz a mi hermano, el ciego.

Iba a comerme unas moras,
pero sopló el viento y las tiró al patio vecino.

La guerra estaba más fría que la cerveza.

Iba a entrar en una muchacha,
pero entró uno con prioridad a la derecha.

Cuando competí yo solo, acabé segundo.

Cuando me arrojé al Sena, recordé, por desgracia, que sabía nadar.

Parece ser este un ambiente donde el suicidio es el único acto libre y de voluntad del hombre, pero aquí se ve impedido por los hechos más disparatados. Tal y como recuerda el crítico Iulian Boldea:

El drama del hombre común que se pone de relieve en los versos de Mircea Dinescu es precisamente esa discrepancia entre lo que se proclama con énfasis y lo que es verdadero, en el espíritu de la autenticidad óntica. El régimen existencial, tal y como se percibe por el poeta, tiene las apariencias de un espectáculo de lo irrisorio y lo absurdo, es un sobrepasar grotesco de líneas, donde la convención toma el puesto del impulso vital y la mistificación sustituye a la verdad. En esta poesía, como en otras tantas de Dinescu, la existencia tiene, en sus mecanismos más íntimos o en los de la superficie, unas articulaciones desajustadas, donde los valores han dejado de funcionar y donde la máscara ha sustituido definitivamente al rostro real. Los actores de este espectáculo existencial parecen unos fanfarrones que imitan el vivir, gesticulan de manera falsa, sin asumir su espontaneidad como norma de la sustancia ontológica⁸.

Asimismo, gran parte de los poemas de *El regreso de los bárbaros* muestra cierta animalización del hombre, casi a la manera de la granja de George Orwell, en contextos donde el ser humano queda privado de sus rasgos definitorios:

Deratizarea

*Vine un ins
cu un bidon trăsnitor în spinare:
« Cine sunt ăștia mici și prăpădiți
ascunși după mobilă? »
Păi, părinții mei care-au scăpat din primul război mondial
și din al doilea război mondial,
dar acu' le va fi foarte greu (p. 11).*

Desratización

Viene un tipo
con un bidón terrible a las espaldas:
« ¿Quiénes son estos pequeños traviesos
escondidos bajo los muebles? »
Pues, son mis padres, escapando de la primera guerra mundial
y de la segunda guerra mundial,
pero me da que ahora lo tienen difícil.

En este contexto, la palabra poética es la ofensiva última del artista comprometido con su tiempo. El tratamiento de la máscara y la falsedad se revela de modo palmario en el poema « Entrevista », que pone en boca de unos campesinos una realidad que reconocemos, de inmediato, como irónica y amarga a un tiempo:

⁸ Iulian BOLDEA, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității Petru Maior, 2011, p. 160-161.

Interviu

*La noi la țară e bine, e frumos,
princiipiile au îmbătrînit puțin,
dar spirtul medicinal dat prin pîine întinerește
și felcerul îl recomandă pentru « uz intern ».
La noi tinda bisericii a fost redată agriculturii
porcul a molfăit copilul uitat în copaie
(oricum erau ai Statului și unul, și altul)
în general e bine la noi la țară
ăi mici stau cu cîștile sub televizor poate s-o da lapte
la radio am terminat demult recoltatul
și-n curînd o să terminăm și pe cîmp
în general e bine la noi la țară –e beton, e frumos
dacă-ți cumperi oul din city
dacă fabrica de salam n-o să mai tragă
cu coada ochiului înspre cai.
La noi la țară e bine
pompierii în general dau foc la case e frumos
tractorul ară între unii și alții
între unii și alții o brazdă adîncă
e bine, e frumos (p. 14).*

Entrevista

Aquí, en el pueblo, se está bien, es bonito,
los principios han envejecido un poco,
pero el alcohol medicinal pasado por pan rejuvenece
y el enfermero lo recomienda para « uso interno ».
La nave de la iglesia se ha cedido a la agricultura
el cerdo se ha zampado al niño olvidado en el abrevadero
(de todos modos eran del Estado, tanto el uno, como el otro)
en general se está muy bien aquí en el pueblo
los pequeños se ponen debajo del televisor con las tazas, a ver si da leche,
en la radio dicen que ya hemos terminado la recolección
y muy pronto la terminaremos también en los campos
en general se está muy bien en el pueblo –mola, es bonito,
si te compras el huevo en la city
si la fábrica de chorizo deja de mirar
de reojo hacia los caballos.
Aquí en el pueblo se está bien
los bomberos queman las casas es bonito
el tractor ara entre unos y otros
entre unos y otros deja un surco profundo
se está bien, es bonito.

Por una parte, el alcoholismo, la crítica a la Iglesia, dibujan un panorama donde nadie se salva; además, la imagen casi esperpéntica del cerdo comiéndose al niño nos recuerda a *Divinas palabras*, de Ramón del Valle-Inclán, o *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. Por otra parte, lo que se dice en la radio y lo que acaece en la realidad

es un reflejo más de la historia de la Rumanía dictatorial. La idea de surco, de división profunda entre los miembros de la sociedad, recuerda el poder de la *Securitate* y su horda de informantes.

El mismo Dinescu explica la situación de una Rumanía anclada entre Oriente y Occidente, entre un pasado comunista cuya impronta aún no se ha disuelto y una modernidad ansiada por muchos:

Romania, which was said to be a Latin island in a Slavic sea, has really become an island. But this time it is placed in an existential geography, not a linguistic one. It is an island surrounded by the restless waves of political reformism, with natives who are eager to taste just a bit of the wonderful balms called perestroika and glasnost, which appear to be able to bring the dead body of socialism back to life, but which is strictly kept out of their reach, just as we were protected from evil Coca-Cola, which was supposed to be an American drug, when we were children.

Romania is in fact an island on land. It embodies the painful antagonism between politics and geography, because removing Romania from Europe and hitching it to the abandoned cart of the Maoist cultural revolution, to the new pharaonic North Korean formulas, fully demonstrates the idea that the maps of the world no longer reflect reality or that it is no longer true to say, « tell me who your neighbours are, and I will tell you who you are »⁹.

La condena del yo poético es clara: todos los que se tragan la lengua delante del tirano no cumplen con la función del pensador que clama las verdades, en un ambiente moral donde los periódicos jamás diferencian lo falso de lo real:

Guernica

*Pe unde trec ei cu imaginația lor umedă
înfloresc lichenii și renii,
lămpi își înghit scîrbite fitilul
ca înțelepții limba în fața tiranului,
dar zeii născuți în zumzetul cafenelei
dispar într-o noapte în mărfarele sudului,
condamnați fără martori la o mitologie încîlcită și silnică
să caute sămînța de flaut în nu știu ce trestii din mlaștini,
sub ploi să-și scobească mormintele
să dăm de-o ieșire la mare...
O, zei vulnerabili, zei vulnerabili,
moartea-i o patrie fără ziare (p. 39).*

Guernica

Por donde pasan ellos con su imaginación húmeda
florecen los líquenes y los renos,
las lámparas tragan, asqueadas, su mecha

⁹ Mircea DINESCU, « The Revolution Must Take Place in Their Minds », interview with Lidia Vianu, *Censorship in Romania*, Budapest, Central European University Press, 1998, p. 196.

como los sabios la lengua enfrente del tirano,
pero los dioses nacidos en el zumbido del café
desaparecen por la noche en los trenes de carga del sur,
condenados sin testigos a una mitología enmarañada y forzada
a buscar la semilla de la flauta en no sé qué juncos del pantano,
a hurgar en sus tumbas bajo la lluvia
a ver si encontramos una salida al mar...
Oh, dioses vulnerables, dioses vulnerables,
la muerte es una patria sin periódicos.

Tal y como propone Grațiela Benga:

en un topos balcánico donde hasta los grandes mitos se reescriben desde una perspectiva carnavalesca, los únicos modos de existencia son la locura y el carnaval: « Venga, entra con la banda militar al laberinto / y sal con el minotauro en las conservas » . La movilidad acaba siendo relativismo coyuntural y los valores sólidos han cedido ante el culto a las apariencias. Al final, la complacencia intolerable del balcánico por el estado transitorio, por ese eterno espacio de *in-betweeness*, solo encuentra relevancia en beberse tranquilamente su café mientras el presente va dislocándose, cayendo en el pasado. En cuanto a la truculencia del lenguaje suburbano, este se retoma y destila en los poemas de Dinescu, liberando a cambio el perfume sabroso y pintoresco del panfleto¹⁰.

No podemos terminar este recorrido sin acentuar la parte más metafísica de la poesía de Dinescu, que en *El regreso de los bárbaros* tiene una sugerente impronta:

Trista deturnare a sinucigașului

*Ți-ai uitat, Doamne, în om
sclipățul sculei tale de-argint
ca un chirurg distrat
ce coase-n pielea pacientului bisturiul și foarfeca.
Altfel de unde aceasta disperare fără adresă
ironia acestor lacrimi de împrumut?
Epilepticul electrocutat de un înger
ramîne gravid,
dar cine să-l moșească și să-i scoată
reveria din tîmplă?*

*Sinucigașul din melancolie
se-aruncă de pe catedrala Notre-Dame
și striveste-un copil în cădere.
Cine l-a condamnat în zbor să devină ucigaș de copii?
Nu degeaba scriau derbedeii pe ziduri
« loc de lovit cu capul »,
acordîndu-ți o șansă în plus să verifici
dacă moartea îți aparține de drept,
dacă moartea e o afacere strict personală (p. 29).*

¹⁰ Grațiela BENGHA, *Recurs la destin. Eseu asupra poeziei lui Mircea Dinescu*, Timișoara-Lugoj, Hestia-Anthropos, 2008, p. 119.

Triste desfalco del suicida

Te dejaste olvidado, Señor, dentro del hombre,
el destello de tu herramienta de plata,
como un cirujano distraído
que cose en la piel del paciente el bisturí y las tijeras.
¿De dónde, si no, esta desesperación sin cauces,
la ironía de estas lágrimas prestadas?
El epiléptico electrocutado por un ángel
se queda embarazado,
pero, ¿quién será su partera y logrará sacarle la ensoñación de las sienes?
El suicida, melancólico,
se precipita desde la catedral de Notre-Dame
y aplasta a un niño al caer.
¿Quién lo habrá condenado a convertirse en asesino de niños?
Por algo escribían los gamberros sobre los muros:
« sitio para darse de cabeza »,
ofreciéndote, así, otra oportunidad para que verifiques
si te pertenece con justicia la muerte,
si no será la muerte un negocio estrictamente personal.

Es este ir y venir por los aspectos más truculentos de la vida humana el que nos parece indicativo de una poesía con un regusto amargo, agri dulce, y el que hace de la creación de Dinescu una de las más potentes de la literatura rumana del siglo XX. Y es que debemos enfatizar que

communism has not disappeared totally but still exists in the attitudes and behaviour of men and women. Maybe it will take one generation more for this hidden spirit of unfreedom to leave the bodies and souls of so many. Now that totalitarian state-communism is no longer possible, nationalism with a social touch has become very attractive in many post-communist countries. Not all new nationalist parties have been recruited by former Communists, and they have been busy distracting attention from the biographies of their leaders prior to the fall of the communist system. There are, however, numerous xenophobic, chauvinistic groupings in the former Soviet bloc with ex-Communist members and representatives both on the far left and on the far right. The new nationalism is encouraged by a perverse game of ping pong between the East and West of Europe. It has the clear purpose of neutralizing or destroying the so-called « dictatorship » of the European Union by fostering an analogy to the implosion of the Soviet Union after 1989. Nationalism is no longer a hangover from the nineteenth century. Nationalism is a trump card which enables one to do tricks within the game of politics¹¹.

Por todo lo comentado anteriormente, podemos concluir que esta poesía es la manifestación de una crítica social a la que ningún sector escapa, donde hasta el mismo poeta se interroga acerca de su condición en el mundo y su función como artista. En el

¹¹ Wolfgang MÜLLER-FUNK, « Gulfs and gaps –Prague and Lisbon– 1989 and 2009 », *The Fall of the Iron Curtain and the Culture of Europe*, edited by Peter I. Barta, New York, Routledge, 2013, p. 44.

brevísimo poema *Muros*, el creador mira perplejo un universo lleno de incongruencias que, si al menos él no podrá resolver, sí se encarga de expresar por escrito: « Estúpida ilusión: / rodearte de muros y sentirte, / de pronto, / tan libre ».

Referencias bibliográficas

BENGA, Grațiela, *Recurs la destin. Eseu asupra poeziei lui Mircea Dinescu*, Timișoara-Lugoj, Hestia-Anthropos, 2008, 137 p.

BOLDEA, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș: Editura Universității Petru Maior, 2011, 279 p.

BROWN, James F., *Surge to Freedom: The End of Communist Rule in Eastern Europe*, Durham-London, Duke University Press, 1991, 341 p.

CODRESCU, Andrei, « Writing without the Enemy: The First Postrevolutionary Issue of *România Literară* », *The Muse is Always Half-Dressed in New Orleans and Other Essays*, New York: Picador, 1995, p. 94-103.

DINESCU, Mircea, « The Revolution Must Take Place in Their Minds », interview with Lidia Vianu, *Censorship in Romania*, Budapest, Central European University Press, 1998, p. 192-198.

DINESCU, Mircea, *Întoarcerea barbarilor. Versuri libere (2013-1973)*, Bucurest, Litera, 2014, 105 p.

GLAJAR, Valentina, « The Presence of the Unresolved Recent Past », *Herta Müller*, edited by Brigid Haines and Lyn Marven, London, Oxford University Press, 2013, p. 49-63.

JUDT, Tony, *Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid: Taurus, 2008, 496 p.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang, « Gulfs and gaps –Prague and Lisbon– 1989 and 2009 », *The Fall of the Iron Curtain and the Culture of Europe*, edited by Peter I. Barta, New-York, Routledge, 2013, p. 40-47.

NEAMȚU, Mihail, « The Seasons of Life and the Practice of Wisdom », *Memory, Humanity, and Meaning. Essays in Honor of Andrei Pleșu's Sixtieth Anniversary* (edited by Mihail Neamțu and Bogdan Tătaru-Cazaban), Bucurest, Zetha Books, 2009, p. 21-50.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA MÚSICA DE ÉXITO RUMANA Y SUS VIDEOCLIPS

ALEXANDRA MACSUTOVICI

Universidad Complutense de Madrid

Todas son iguales, sueñan con atarte en corto,
atarte a la casa, a la cama; todas te hacen sentir
culpable y todas enrabetan cuando haces lo que
te da la gana¹².

Parazitii, *Todas son iguales*.

Muchas de nuestras experiencias están ligadas indisolublemente a las canciones, siendo estas el desencadenante de algunos de nuestros mejores recuerdos. Una canción puede ser una obra de arte y su letra inspirar hasta convertirse en el himno de un suceso memorable¹³, o puede formar parte del paisaje cotidiano como objeto de consumo de gran difusión en los medios de comunicación. Detrás de esta última manifestación, hay toda una industria cultural que vertebra la vida de jóvenes y adultos, forjando sus aspiraciones vitales al calor de las canciones ilustradas.

Partiendo de la hipótesis de que la temática del amor romántico es el eje central de la canción de consumo, y que a su vez el amor es una experiencia fuertemente generalizada con influencia en la construcción de los roles de género, se pretende comprobar la vigencia de los mandatos de género en el contexto específico de Rumanía, para reevaluar de forma crítica los roles de género y su posible cambio, con vistas a lograr una sociedad más igualitaria.

¹² “Toate-s la fel cand viseaza legat, legat de ele de casa de pat, toate te fac sa te simti vinovat, Si toate turbeaza ca-ti faci de cap”. Letra de la canción *Toate’s la fel* (*Todas son iguales*) de Parazitii.

¹³ En 2016, Bob Dylan fue galardonado con el Nobel de la Literatura, en reconocimiento a la creación de nuevas expresiones poéticas dentro de la tradición de la canción estadounidense; algunas de sus canciones se convirtieron en la década de los sesenta en himnos para el movimiento de los derechos civiles en EE. UU. y contra la Guerra de Vietnam.

Según datos proporcionados por el último estudio de Gender Equality Index¹⁴ realizado por la Unión Europea, que incluye a los 28 países miembros, Rumanía es el país con el menor índice de igualdad de género (33,7%) –mientras que los países del norte, con Suecia en primer lugar, encabezan la clasificación (74%). Para ello, fueron analizados seis ámbitos básicos como el uso del tiempo, el trabajo, el dinero, el poder, el acceso a la educación y la salud, y dos ámbitos transversales como la violencia contra la mujer y la intersección de las diversas desigualdades. Estos ámbitos recogen la esfera pública y privada de la vida, y, por lo tanto, la forma en la que hombres y mujeres se relacionan dentro de su correspondiente marco cultural, creando sus identidades de género en y a partir de las prácticas de socialización diferencial. La temática tiene especial relevancia, puesto que los estereotipos de género presentes en estos productos mediáticos generan representaciones caricaturizadas que pueden anticipar comportamientos de género discriminatorios y, para entender su complejidad, deben ser analizados en el contexto específico de los países de Europa del Este.

« Hombres de estado, mujeres de mercado¹⁵ »

Rumanía es un país poscomunista, capitalista, con una tasa de urbanización baja para un país europeo, en el que la dependencia femenina de los hombres aún se da de forma notoria, tanto en términos de ingresos como en términos de estatus¹⁶. Si bien la tradición feminista rumana se remonta a 1815, manifestándose durante el periodo precomunista en términos muy parecidos a los feminismos occidentales¹⁷, la segunda ola del movimiento feminista y sus reivindicaciones del derecho a la diferencia nunca fueron

¹⁴ <http://eige.europa.eu/rdc/eige-publications/gender-equality-index-2015-measuring-gender-equality-european-union-2005-2012-report>.

¹⁵ Este título está inspirado en el artículo de Mihaela MIROIU, « State Men, Market Women. The Effects of Left Conservatism on Gender Politics in Romanian Transition », in *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, n° 3, junio, *Mujer y participación política* (2004), p. 207-234. Miroiu, pionera en impulsar los estudios feministas en territorio rumano, remite a estos términos en tanto que la transición en Rumania ha conllevado la transferencia de las mujeres hacia las áreas capitalistas de la economía y la preservación de los hombres en las áreas socialistas, controladas por el estado.

¹⁶ En este sentido, son interesantes los trabajos de M. MIROIU (2002): *Convenio. Despre natura, femei si morala / Convenio. Sobre naturaleza, mujeres y moral*, Bucarest, Polirom, ID (2004): *El camino hacia la autonomía. Teorías políticas feministas*, Bucarest, Polirom. Vladimir PASTI, M. MIROIU, (2003), *Ultima inegalitate: Relatiile de gen in Romania (La última desigualdad: las relaciones de género en Rumanía)*, Bucarest, Polirom. Laura GRÜNBERG (2003), *(R)evoluciones en la sociología feminista. Referencias teóricas, contextos rumanos*. Bucarest: Polirom. Liliana POPESCU (2004), *Politica sexelor (La política de los sexos)*, Bucarest, Polirom.

¹⁷ Para más información, véase Stefania MIHAILESCU (2002), *Din historia feminismului romanesc. Antologie de texte (1838-1929), Vol. I / Historia del feminismo rumano. Antologías de textos*, Bucuresti, Polirom y ID (2006), *Din historia feminismului romanesc. Antologie de texte, Vol. II*, Bucuresti, Polirom.

consumadas en Rumanía, quedando interrumpida la tradición feminista durante 50 años. Las promesas igualitaristas del comunismo hacia la esfera del trabajo quedaron entremezcladas con el patriarcado tradicional y, a pesar de que las mujeres experimentaron una mayor independencia económica con respecto a los hombres, así como la promoción en el ámbito público, el acceso a todos los niveles de la educación, la implicación del estado en la crianza de los hijos, etc., en verdad esta emancipación no se dio en términos reales con respecto a su rol tradicional.

El comunismo dejó el patriarcado tradicional intacto. A pesar de las nuevas etiquetas para las relaciones de género, « camaradas de trabajo y de vida », no hubo siquiera una vaga idea oficial en cuanto al compañerismo doméstico¹⁸.

Si bien al principio del comunismo se promovió una cierta agenda emancipadora femenina, estas políticas « de género » adoptaron un carácter paternalista tras los años 70, enfocándose en reconciliar las cargas de las mujeres transformándolas en tareas y deberes de las mismas¹⁹. Ni las políticas pro-mujeres –que no feministas–, ni la presencia femenina en la esfera pública –entendidas estas como soldados obedientes bajo el mandato comunista– representaron los intereses de las mujeres, por lo que no se dio una distribución equilibrada de poder en las relaciones de género. En consecuencia, los hombres mantuvieron su rol simbólico como cabezas de familia mientras que las mujeres se integraron en la doble carga de trabajo, tanto en la esfera privada, jerarquizada por el patriarcado tradicional, como en la pública, jerarquizada por el patriarcado de estado²⁰.

Tras la revolución de 1989, el patriarcado moderno rumano ha tomado forma al calor de la Transición poscomunista²¹, momento político favorable para equilibrar las

¹⁸ « Communism left family patriarchy untouched. In spite of the new label for gender relations, ‘work and life comrades’, there was not even a vague official idea of a domestic partnership ». M. MIROIU, « Communism was a State Patriarchy, not State Feminism », p. 200, in *Aspasia*, Vol. 1, 2007, p. 197-201. Forum *Is ‘Communist Feminism’ a Contradictio in Terminis?*

¹⁹ Tras la intervención del estado en la esfera privada, se produjo un desdoblamiento de la identidad femenina, entre su rol público y privado: por un lado, de la mujer se esperaba un comportamiento patriótico y cumplir con los mandatos de género en relación a su familia y el futuro de la nación rumana; por otro, los anhelos personales la empujaban a buscar métodos para eludir esa forma de opresión, y como consecuencia de los abortos ilegales, se registraron cotas muy elevadas de mortalidad. A este respecto, es muy interesante el trabajo de Gail KLINGMAN, *La política de la duplicidad. El control de la reproducción en la Rumanía de Ceausescu*, University of California Press, 1998.

²⁰ El comunismo estableció una jerarquía para los servicios sociales e industrias masculinizadas y feminizadas, quedando estas últimas al fondo de la importancia política en términos de inversiones y salarios. Cf. M. MIROIU: « Communism was a State Patriarchy... ».

²¹ Hay varios estudios de investigación que analizan la transformación del patriarcado comunista en el patriarcado de transición, entre los que me gustaría destacar a Vladimir PASTI y Cristina ILINCA,

relaciones de poder entre hombres y mujeres, pero que, sin la adecuada agenda feminista, propició una división aún mayor entre « los hombres de estado » y « las mujeres de mercado ». Como resultado de la Transición rumana, las mujeres se volvieron dependientes de los hombres, no solo por las vicisitudes del mercado libre²², sino también por las políticas estatales con respecto a la distribución de presupuestos y las jerarquías salariales²³, y casi tres décadas después, la sociedad actual rumana presenta una evidente polarización social en función del estatus y el ingreso, y en ella « las mujeres son ganadoras entre los perdedores »²⁴.

En suma, sin un feminismo político, el patriarcado estructural se ha adaptado a los nuevos contextos y los roles de género tradicionales son considerados naturales, tanto por hombres como por mujeres. Desde el punto de vista del género, en la sociedad rumana actual se vive « un mundo distorsionado en el que las personas están sujetas a sistemas de vasallaje de distintas caras », en el que « los hombres tienen el pan (el dinero), y el cuchillo: la ley, la opresión ».

En este tipo de condiciones, no es de extrañar que la estrategia subterránea de muchas mujeres consiste en cómo coger dinero de los hombres, y la competición real en un mundo patriarcal se da entre mujeres con respecto a los recursos económicos y de estatus de los hombres, en calidad de: mujeres, amantes, prostitutas. El patriarcado no crea mujeres en tanto que ciudadanas, personas, profesionales, compañeras, esposas, sino como subordinadas y dependientes: mujeres, amantes, prostitutas²⁵.

El impacto de la canción ilustrada en la configuración de la identidad femenina

Los medios de comunicación, en tanto que herramienta poderosa que modela nuestra visión del mundo e influye en nuestros pensamientos y actuaciones, pueden ser generadores de estereotipos y estigmas que anticipan comportamientos

Discriminarea de gen – o realitate a tranzitiei, 2001, *La discriminación de género – una realidad de la transición*, Bucuresti Raport de Cercetare. Institutul de Studii ale Dezvoltarii.

²² Según el primer Barómetro de Género de Rumanía, a principios de siglo, el 48% de las mujeres no tenían ningún ingreso, o bien ganaban por debajo del límite de supervivencia. Cf. *Barometrul de Gen / Barómetro de género*, 2000.

²³ Tal y como Miroiu, « State Man, Market Woman... », p. 223, advierte, la distribución de recursos y las políticas compensatorias que se llevaron a cabo durante la Transición poscomunista rumana no pretendían ser discriminatorias para con las mujeres de forma deliberada, pero las consecuencias de las acciones llevadas a cabo por los sindicatos de las industrias estatales dominadas por los hombres y el gobierno que los apoyó, fueron discriminatorias para las mujeres.

²⁴ Laura GRUNBERG, *Good Practice in Promoting Gender Equality in Higher Education in Central and Eastern Europe*, Bucarest, UNESCO-CEPES, 2001.

²⁵ Prólogo de M. MIROIU en Vladimir PASTI, *Última inegalitate...*, p. 34.

discriminatorios²⁶, o pueden ser un ejemplo de igualdad de género, representando a las mujeres en todas las facetas de sus vidas y mostrándolas en diversos trabajos y situaciones.

Los videoclips, en tanto que producto mediático, representan una forma de discurso moderno que contribuye significativamente a la construcción identitaria, tanto individual como colectiva, y aunque tengan un carácter efímero, sus efectos son duraderos y acumulativos. En este sentido, la música de consumo ilustrada de la última década supone un soporte ideal para comprobar la vigencia de los « mandatos de género »²⁷, ya que la interiorización de los roles de género tradicionales está fuertemente asociada al mito del amor romántico, siendo este el tema por excelencia de las canciones.

Desde que YouTube fuera lanzado en 2005, la forma de consumir videos ha cambiado, convirtiéndose no solo en la principal televisión mundial, sino también en principal escaparate para la industria musical²⁸. Cada visualización registrada por YouTube como válida proviene de una persona diferente, por lo que miles de millones de personas visualizan los mismos videoclips *mainstream* o dominantes –entendidos como objetos de consumo manufacturados y controlados por las industrias musicales

²⁶ Cf. ALTFEM (2007), « Stereotipuri de gen in publicitate si media », *Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial - Dezvoltarea Resurselor Umane*, 2007-2013, Bucarest. Adriana MILICA (2013), « Relevanta culturala a modelelor publicitare - stereotipurile de gen ». En *Tradiție/inovație - identitate/alteritate - Paradigme în evoluția limbii și culturii române: simpozion internațional*, coord. Ofelia Ichim, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza.

²⁷ Marcela LAGARDE, (*Acerca del amor: las dependencias afectivas*, Valencia, Associació de Dones Joves. ID, 2000; *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*, Madrid, Horas y Hora, ID, 2005; *Para mis socias de la vida. Claves feministas*, Barcelona, Horas y Horas); denominó como « mandatos de género » los modelos normativos propuestos por el patriarcado y aprendidos durante el proceso de socialización diferencial: el hombre es contemplado como « ser-para-sí » o ser racional, autosuficiente, controlador, proveedor y resolutivo, dotado de poder y éxito, ser seguro y confiado en sí mismo, que no se cuestiona a sí mismo ni las normas e ideales grupales, etc., mientras que la mujer es el « ser-para-otros » o cuidadora y responsable del bienestar de otros -tareas que realiza sin reciprocidad, sin esperar nada a cambio e incluso renunciando a las propias necesidades o deseos-; debe tener predisposición al amor, entrega total y sentimiento de pertenencia a alguien; consideración de su papel como madres que supone plenitud y satisfacción, y valoración social por su aspecto físico.

²⁸ La película más vista en la historia del cine es *Titanic* (Cameron, 2007), con aproximadamente 400 millones de espectadores. La llegada del hombre a la Luna fue vista por 530 millones de personas. El videoclip más visto quintuplica el acontecimiento histórico e intergeneracional emitido en todo el mundo, con 2800 millones de visualizaciones Gagnam Style (PSY, 2012). Tal es la magnitud del alcance de la cultura audiovisual moderna. Esta cifra tan solo es superada por la Biblia, el libro más leído de la historia, con una cifra estimada de 5000 millones de ejemplares vendidos desde 1815 hasta nuestros días (Guinness World Record, 2011).

hegemónicas²⁹ y reciben la influencia de sus mensajes, sin importar su lugar de nacimiento, sexo, género, lengua o clase social.

En el contexto rumano, las canciones ilustradas que más influencia tienen en la socialización de las nuevas generaciones, a fecha de mayo de 2017, son:

²⁹ Para más información, ver Jon ILLESCAS MARTÍNEZ (2015), *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*, Barcelona, El Viejo Topo.

Top 30: Las canciones rumanas más visualizadas en YouTube				
Nº	Artista	Canción	Visualizaciones (millones)	Año
1	Alexandra Stan	MrSaxobeat	306,1	2010
2	Edward Maya & VikaJigulina	Stereo Love	301,8	2009
3	Inna	Yalla	179,9	2015
4	Inna (featYandel)	In youreyes	176,3	2013
5	Innafeat J. Balvin	Cola Song	155,5	2014
6	Andra	Love CanSave It All	140,2	2016
7	Andra feat. David Bisbal	WithoutYou	120,7	2016
8	Inna	Amazing	82,1	2010
9	Inna	Sun isup	79,3	2010
10	Fly Project	Toca Toca	71,7	2013
11	Alex Mica	Dalinda	68,2	2011
12	Inna	DiggyDown	67,9	2014
13	Inna	Heaven	67,8	2016
14	Alexandra Stan & INNA (feat. DaddyYankee)	Wewanna	66,5	2015
15	Inna	Deja Vu	66,1	2009
16	Carla'sDreams	Sub Pielea Mea	64,8	2016
17	Carla'sDreams	Imperfect	59,4	2016
18	Corina + Mira + SkizzoSkillz	Fete din Balcani	59	2015
19	Fly Project	Musica	57,8	2012

20	Delia featCarla'sDream	Cum ne noi	56	2015
21	Inna	Be mylover	56	2013
22	Inna	10 minutes	53	2010
23	Carla'sDreams	Acele	51,7	2016
24	Sandra N & Adrian Sina	Ma dor ochii, ma dor	52,9	2015
25	Kamelia	Amor	52,6	2015
26	Mihail	Ma ucide ea	52,1	2015
27	Akcent	That'smyname	50,2	2010
28	Inna	Love	48,8	2010
29	Fly Project	Like a Star	48,5	2015
30	Rubyfeat Dorian Popa	Buna, ce mai zici	47.3	2015

La siguiente tabla presenta los resultados del análisis cuantitativo de las treinta canciones rumanas más visualizadas en YouTube:

ANÁLISIS GENERAL						
Género musical	Pop, Pop-Rock, Pop-Dance	Eurodance, Club House Music	Hip-Hop, Rap	Latino	Rock	Otros
	17	13	-	-	-	-
Sexo intérprete	Hombre	Mujer	Mixto	Mención hacia la orientación sexual (en videoclip)	Heterosexual	Homosexual
	33,3%	43,3%	23,3%		96,7%	3,3%
Lengua	Rumano	Inglés	Inglés-Español	Inglés y otros	Inglés-Rumano	Español-Rumano
	8 (26,6%)	13 (43,3%)	8 (26,6%)	1 (3,3%)	-	-
Temas	Amor	Disfrute	Sexo	Desamor	Otros	
	12	8	8	2	-	
Tipología de videos	Dionisiaco	Romántico	Afrodisíaco Narcisista	Extravagante	Gángster	Elitista
	4	8	16	-	-	-
	Simbólico	Cinematográfico	Coreográfico			
	1	1	-			

Los resultados que se desprenden de este análisis indican que el género musical más escuchado es el pop y el pop-dance, seguido del euro-dance (una mezcla entre house, dance y electrónica). En este último ámbito, destaca la artista femenina Inna, cuya presencia se aprecia en un 40% del Top 30, cantando principalmente en inglés. Como contrapartida masculina, despunta Carla's Dream, una formación musical cuyos miembros siempre aparecen ataviados con sudaderas y con las caras pintadas, manteniéndose así su anonimato, al contrario que la artista femenina, sexualizada en todos

sus videoclips de tipología afrodisiaca y narcisista³⁰. De hecho, esta es la tipología que encabeza todos los temas reseñados: videoclips de corte pseudopornográfico, en los que destacan las mujeres ligeras de ropa y planos con cuerpos fragmentados que buscan hipnotizar la mirada masculina. Lo curioso es que la sociedad rumana sigue cantándole al amor en primer lugar, (ya sea este amor deseado, consumado, perdido, platónico, imposible, consolidado o desamor), pero la tipología de videos predominante que acompaña a estas canciones no es la romántica (cuya popularidad también ha retrocedido en el panorama internacional con respecto a décadas anteriores), sino la afrodisiaca-narcisista. Dicho de otro modo, se observa la liberación sexual de la mujer rumana en el hecho de que la atracción sexual ya no se reviste de eufemismos románticos, pero esto no es necesariamente algo bueno, ya que las mujeres se convierten en el propio objeto sexual con el mito del neoliberalismo sexual³¹. Los videos dionisiacos, en los que se hace apología de la fiesta y el consumo de alcohol principalmente, ocupan el tercer lugar, mientras que en el panorama internacional es el videoclip dominante. Estos resultados se complementan con el aumento de la celebración de la sexualidad promiscua a nivel internacional (y, por lo tanto, el descenso de la popularidad de los videoclips románticos), mientras que en la sociedad rumana se observa una postura más conservadora con respecto a la celebración de la unión monógama entre un hombre y una mujer. En cuanto a esto último, en el caso rumano destaca la heteronormatividad sexual, siendo las alternativas prácticamente inexistentes (en un solo caso se ha hecho alusión a una pareja homosexual, difuminada como actores secundarios en la trama del videoclip *Imperfect*, de Carla'sDream).

Si atendemos al idioma de estas melodías más visualizadas, comprobaremos que la mayoría están cantadas en inglés (43,3%), seguido a la par del rumano y la doble versión inglés-español (26,6%). Esto es indicativo de la influencia de las industrias musicales occidentales, que parecen presentar un nuevo perfil de cantante femenina:

Las mujeres que se proponen como objeto de deseo a ellas mismas, desde su propia voluntad y control, como protagonistas, son también sujetos de acción y no objetos pasivos, en tanto que se muestran con independencia, iniciativa y control de situaciones, llegándose a dar el dominio sobre los personajes masculinos, que quedan reducidos a ingenuos (por ejemplo, en Mr. Saxobeat) y hasta sumisos³².

³⁰ Se ha seguido la tipología propuesta por Jon ILLESCAS en *La dictadura del videoclip...*, p. 221-230.

³¹ Ver Ana DE MIGUEL, *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid, Cátedra, 2015.

³² Virginia Guarinos (2012): "Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica", p. 312. En *Cuestiones de género: de la igualdad a la diferencia. (Revista del*

Por lo tanto, este nuevo perfil de mujer occidentalizada es consciente de sus necesidades sexuales y, aunque el tema del amor se mantiene, disminuye el amor romántico a favor del amor entendido como sexo, a la par que aumenta el tema del disfrute y el ocio entre sus versos. Por ejemplo, Alexandra Stan canta « Hey chico sexy, libérame, no seas tímido, juega conmigo, mi chico travieso, ¿acaso no ves que tienes que estar a mi lado? »³³ (*Mr. Saxobeat*, 2010), e Inna entona « Quiero sentir tus manos por todo mi cuerpo, así que arrímame más cerca de ti, porque te necesito esta noche, necesito sentir tu corazón latir, ahora estoy consumiéndome queriendo más, ¿acaso estoy volando o cayendo en tus brazos? »³⁴ (*Heaven*, 2016), o anima a la gente « Venga todo el mundo, entremos en el ritmo, la música nos elevará »³⁵ (*Amazing*, 2010).

Por otro lado, para dar cuenta de los estereotipos de género más ajustados a la realidad rumana, habría que focalizar la atención sobre las canciones que se cantan exclusivamente en rumano.

Top 60: Las canciones más visualizadas en YouTube, en lengua rumana exclusivamente				
Nº	Artista	Canción	Visualizaciones	Año
1	Carla'sDreams	Sub Pielea Mea	65	2016
2	Carla'sDreams	Imperfect	60	2016
3	Corina + Mira + SkizzoSkillz	Fete din Balcani	58	2015
4	Delia featCarla'sDream	Cum ne noi	56	2015
5	Sandra N & Adrian Sina	Ma dor ochii, ma dor	52	2015
6	Kamelia	Amor	52	2015
7	Mihail	Ma ucide ea	52	2015

Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de León; coord. Daniele Leoz) N° 7, p. 297-314. <https://dialnet.unirioja.es/revista/8176/A/2012>.

³³ « Hey sexy boy, set me free, don't be so shy, play with me, my dirty boy, can't you see, that you belong next to me ».

³⁴ « I wanna feel your hands all over my body So pull me in closer, 'cause I need you tonight, Feel my heart beating, now I'm burning for more, Am I flying or falling in your arms? ».

³⁵ « Everybody come on and get in the rhythm, music will take you high ».

8	Carla'sDreams	Acele	52	2016
9	Randi	Ochii aia verzi	51	2016
10	RubyfeatNosfe	Condimente	51	2016
11	Rubyfeat Dorian Popa	Buna, ce mai zici	48	2015
12	Delia	Da, mama	39	2015
13	Andra	Inevitabil va fi bine	38,5	2013
14	Lidia BublefeatAmira	Le-am spus si fetelor	38	2015
15	Cortes feat Andreea Balan	Uita-ma	38	2015
16	Jofeat. Randi	Pana vara viitoare	38	2015
17	Carla's Dream	Te rog	37	2015
18	Alina Eremia	A fost o nebulie	37	2015
19	Andra	Niciodata sa nu spui niciodata	34	2015
20	Alina Eremia	Cum se face	34	2014
21	AMI	Te-asteptdiseara	33	2016
22	Lidia Bublefeat Matteo	Mi-e bine	32	2016
23	Nicole Cherry featConnect-R	Se poarta vara	32	2016
24	Andra	Floare de Nu-ma-uita	31	2016
25	Glancefeat. Elena &Naguale	In bucati	30,7	2014
26	Delia featKaira	Pe aripi de vant	30	2014
27	RubyfeatWhat'sUp	Nu pune la suflet	30	2015
28	Delia	Ce are ea	30	2016

29	Vescan feat. Kamelia	Piesa mea preferata	29	2013
30	Delia	Cine m-a facut om mare	29	2016
31	Delia & Deepcentral	Gura ta	28	2016
32	Smiley & Alex Velea feat. Don Baxter	Cai verzi pe pereti	28,8	2012
33	Vescan feat. Florin Ristei	Las-o	27	2016
34	Alex Velea	Din vina ta	27,5	2014
35	Randifeat. Uddi& Nadir	Prietena ta	27,2	2014
36	Corina feat Dorian Popa	Nimeni altcineva	26,6	2014
37	Grasu XXL	Turbofin	26,4	2012
38	Alex Velea	Minim doi	25,6	2012
39	Uddi	Aseara ti-am luat basma	25	2015
40	Lora	Puisor	24,8	2013
41	Puya cu Doddy, Posset, Mahia si Alex Velea	Maidanez	23,2	2012
42	Connect-R feat. Shift	Baga mare	23	2015
43	Elena feat JJ	Pana dimineata	22,3	2013
44	Grasu XXL feat AMI	Deja Vu	22,3	2013
45	Lidia Bublefeat Adrian Sina	Noi simtim la fel	22,2	2014
46	Adda	Nu plange Ana	20,1	2014
47	Shiftfeat. Marius Moga	Sus pe toc	19,9	2013
48	What'sUp	Taxi	19,5	2014
49	Puyafeat Don Baxter	Baga bani	18,5	2013

50	Vescan feat Ligia	Al tauimpiedicat	17	2015
51	What'sUpfeat. Andra	Ca la meteo	17,7	2012
52	Ruby	Stinge lumina	17,6	2012
53	SkizzoSkillz	Biniditat	16,9	2012
54	Delia featUddi	Ipotecat	16,5	2014
55	Elena feat. Glance	Ecou	16,4	2013
56	Parazitiifeat Dan Lazar	Toate-s la fel	15,1	2012
57	Vama	Perfect fara tine	14,8	2013
58	Maximilian	Domnisoare	13,7	2012
59	Lora	Fara el	13,5	2012
60	Feli	Cine te crezi	12,4	2014

El análisis cuantitativo del listado tomado en consideración revela a nivel global que la temática del amor es la gran protagonista, y, dentro de esta, al desamor se le canta en mayor medida que al amor, representando el 55% y el 28,3% del total, respectivamente. El 13,3% aborda en su gran mayoría un contenido relativo a la estereotipación de la mujer en términos negativos (mujeres caprichosas, materialistas y mentirosas) e incluso una actitud abiertamente misógina, con claras alusiones al maltrato físico y a la cosificación de las mujeres como objetos sexuales, mientras que la temática no relativa al amor (ocio y tiempo libre) es residual (3,3%).

El amor romántico es presentado como un amor omnipotente y omnipresente, que todo lo puede y todo lo soporta, y en la categoría del desamor destaca la compatibilización del amor y el sufrimiento, así como la justificación de comportamientos violentos en nombre del amor (solamente en el 6% de canciones se manifiesta la actitud de romper con la relación en caso de sufrimiento).

El análisis diferencial por géneros muestra que las canciones protagonizadas por artistas masculinos en exclusiva son una tercera parte del total (36,6%; 22 canciones). Dentro de esta categoría, el tema predominante es el desamor, y la mujer es representada

de forma estereotipada en términos cosificadores (véase Puya feat Don Baxter – *Baga bani*, Connect-R feat Shift – *Baga mare*, Skizzo Skillz – *Biniditat*, Maximilian – *Domnisoare*) y como responsable directa del tormento amoroso del hombre mediante mentiras y traición, en la mayoría de los casos (68%; véase Vescan feat Florin Ristei – *Las-o*, Alex Velea – *Din vina ta*). Además, dentro de este porcentaje, el 13,6% de las canciones son manifiestamente misóginas, representando a la mujer en situaciones humillantes y pseudopornográficas (véase Parazitii – *Toate's la fel*, Grasu XXL – *Turbofin*). El desamor retratado de forma generalizada, sin aludir directamente a la responsabilidad femenina, se observa en un 27,5%.

En las canciones protagonizadas por las solistas femeninas destaca la exaltación del amor como sentimiento supremo, impulso y sentido de la vida, y, sobre todo, la temática del desamor, en la que aparece la normalización del engaño con otras mujeres como parte del carácter masculino (Adda – *Nu plange Ana*, Feli – *Cine te crezi*, Sandra N & Adrian Sina – *Ma dor ochii, ma dor*), la aceptación de los celos como síntoma del amor y situaciones violentas dentro de la pareja (Glance feat Elena & Naguale – *In bucati*, Alina Eremia – *Cum se face*, Grasu XXL feat Ami – *Deja Vu*), la actitud pasiva de la mujer en espera del hombre amado (Ami – *Te astept diseara*, Elena feat Glance – *Ecou*, Delia feat Kaira – *Pe aripi de vant*); y, por supuesto, la cosificación sexual de la mujer, celebrada por las propias cantantes (Corina – *Fete din balcani*, Ruby – *Stinge lumina*, Corina – *Autobronzant*).

Conclusiones

La inmensa popularidad de las canciones ilustradas recoge ideas, perspectivas, actitudes y valores que son preferidos a nivel *mainstream*, y estas representaciones se infiltran en la manifestación de la vida cotidiana de hombres y mujeres, formando una mentalidad colectiva. Entendidas en el marco de la cultura rumana, las canciones de éxito y sus correspondientes videoclips retratan y a la vez son retrato de una sociedad en la que se aprecia la consistencia identitaria en relación a los roles de género, quedando confirmada la vigencia de los mandatos de género.

Se reconoce el proceso de configuración de la identidad de género como un proceso de adquisición de comportamientos correctos y adecuados para cada género desde unos criterios sociales diseñados y prescritos, de tal manera que la identidad de género se percibe como unificada y coherente, dejando fuera cualquier consideración discordante o

comportamiento alternativo a los modelos hegemónicos. La fuerza, el dinero y el poder recaen en los valores masculinos, mientras que la belleza, el amor y el cuidado recaen en la feminidad. En lo referente a la socialización femenina, el amor es percibido como eje vertebrador y proyecto vital prioritario, y se han observado niveles preocupantes de representaciones que compatibilizan el amor y el sufrimiento, siendo este un problema muy alarmante en la sociedad, en cuyo trasfondo el mito del amor romántico a menudo se confunde con la idea de posesión del otro.

Ya sea mediante la letra de las canciones, ya sea atendiendo a elementos paralingüísticos del soporte visual, en todas estas canciones se identifican ambas formas de paternalismo, tanto el dominador (siendo el ámbito doméstico, la crianza de los hijos y el cuidado de personas dependientes propio de la mujer e impropio del hombre), como el protector (deseo de los hombres de cuidar, proteger y adorar a las mujeres, partiendo de una visión estereotipada y limitada de la mujer). Este resultado pone de manifiesto la convivencia de ambas formas de sexismo, el hostil tradicional y las nuevas formas de sexismo benevolente, lo que nos lleva a una última reflexión final.

Reconociendo la idea de que somos sujetos activos en la configuración de nuestra identidad, capaces de modificar la fuerza del discurso dominante y adoptar estrategias de acomodación o resistencia ante los discursos de género establecidos, necesitamos desarrollar un sentido crítico y sacar a luz los niveles de discriminación femenina, formulando planteamientos de partida para romper con los estereotipos de género. Una de las herramientas de cambio eficaces para poder alejarnos de las trayectorias patriarcales heredadas y aproximarnos a la creación de modelos femeninos y alternativas masculinas debe ser recuperando la diferencia olvidada³⁶, mirando la sociedad desde los protagonismos duales, y representando a las mujeres en todas las facetas de sus vidas y mostrándolas en diversos trabajos y situaciones.

³⁶ A este respecto, y atendiendo la problemática específica de las mujeres rumanas en el contexto de un país poscomunista que necesita un tipo concreto de ideologías feministas para que estas tengan éxito, Miroiu propone también la idea de « lo político es personal », o lo que es lo mismo, no parar en las micropolíticas de « lo personal es político » –reivindicación propia de la Segunda Ola Feminista, aplicable al contexto occidental, pero que, debido al comunismo, Rumanía no vivió–. Para más información, véase M. MIROIU, « State Man, Market Woman... ».

UN INTERCULTURALISMO FRUCTÍFERO: APROXIMACIÓN A LA DIÁSPORA CULTURAL RUMANA EN LA ESPAÑA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

JAVIER HELGUETA MANSO

Es en la cultura donde la diáspora rumana se ha sentido más a sus anchas. Desde este punto de vista, su integración ha sido rápida y total¹.
Alexandru Ciorănescu

1. Objetivos del trabajo²

En estas páginas se pretende exponer algunos de los resultados culturales y académicos logrados en la última década por la comunidad rumana en España. Es evidente que la caída del régimen de Nicolae Ceaseșcu y la consiguiente diáspora rumana son las condiciones sin las cuales esta cultura no se habría instalado en el contexto español de una manera tan precisa. Aunque ya existían profesores y escritores antes de esa fecha, llegados en otras etapas históricas del exilio rumano, se mencionarán tan solo en la medida en que sus aportaciones o su repercusión sea visible en la actualidad. La demanda de una colectividad deseosa de reencontrarse con sus orígenes ha sido la verdadera causa de los acontecimientos que aquí se describirán.

El trabajo se enmarca en una tradición investigadora que, desde George Uscătescu (1950), ha ofrecido los mejores estudios recientemente en las personas de Silvia Marcu, Cătălina Iliescu y Raluca Ciorte. Aquí tan solo se esbozará una aproximación centrada en la labor de asociaciones, instituciones y universidad y en dos de los principales resultados: los encuentros de carácter cultural o científico y las antologías de poesía rumana en español. Si bien se ha querido señalar específicamente el trabajo de profesores

¹ Alexandru Ciorănescu, *El País*, 30 de diciembre de 1989.

² Quisiera agradecer los consejos y aportaciones de todos esos amigos rumanos sin los cuales este artículo no habría podido escribirse.

y gestores culturales rumanos, en muchas ocasiones resulta imposible obviar la presencia hispánica. Ello constituiría en fracturar lo que en realidad ha terminado siendo consecución hispano-rumana o rumano-hispana, prueba irrefutable de que nos encontramos ante un verdadero caso de interculturalismo³ fructífero.

2. Factores de difusión de la cultura rumana en España en el marco de un proceso diaspórico.

2.1. Fases de la diáspora rumana

El encuentro hispanorrumano no es un caso histórico reciente, pero resulta discutible esgrimir la conquista de la Dacia por un emperador hispano como el inicio de tales confluencias. Al menos, desde Ramón de Basterra en *La obra de Trajano* (1921), este hecho se ha convertido en un lugar común para la crítica (Uscătescu 11; Popa 7; Marcu 2005: 65-66), si bien no deja de tener un carácter simbólico –y ciertamente anacrónico– con el que se pretende hermanar a Rumanía con Europa a partir de su principal sustrato común, la latinidad (Uscătescu 12; Marcu 2005: 60), y separarla de la importante herencia histórica eslava, ensombrecida en el último siglo por el comunismo.

Situados en el espacio geográfico español, los verdaderos vínculos de carácter intelectual y artístico tienen lugar en plena edad contemporánea y se podrían dividir en tres fases.

La primera abarcaría desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. Es la etapa de los « viajes de formación » (Martín Rodríguez 2012) de intelectuales y estudiantes y tiene como punto álgido esos años 30 en donde « empiezan a vislumbrarse las relaciones culturales entre ambos países » (Uscătescu 84; Marcu 2005: 242).

La segunda comprendería todo el periodo de la ocupación soviética y la consiguiente dictadura comunista. Algunos intelectuales rumanos que ya habían huido durante la dictadura del rey Carol II buscan el exilio artístico para medrar (Popa-Liseanu 2004), mientras que otros antiguos cargos diplomáticos en el exterior se quedan o vienen

³ « Nueva expresión dentro del pluralismo cultural que, afirmando no únicamente lo diferente sino también lo común, promueve una praxis generadora de igualdad, libertad e interacción positiva en las relaciones entre sujetos individuales o colectivos culturalmente diferenciados » (Giménez Romero 174).

a refugiarse a España dando continuidad a ese estado de florecimiento del encuentro hispanorrumano –las cátedras de filología rumana en la universidad, la creación del Instituto de Cultura Rumano⁴, etc. Dentro de esta segunda etapa, se puede distinguir un segundo periodo iniciado con el silencioso éxodo de profesionales y estudiantes que abandonan Rumanía entre los años 60 y 80, recalando en universidades de todo el mundo. Como señala Marcu « la mejor alternativa para conseguir salir, eran las becas en el extranjero (2005: 181). Aunque en menor medida que otros países occidentales, España se convierte para los rumanos en un « destino intelectual » (Ciortea 2014) especialmente para autores con afinidades políticas con la derecha.

La tercera fase engloba el periodo de la democracia hasta la actualidad. Aunque sean obviados en el trabajo más completo del exilio rumano, el de Florin Manolescu (2010), existen dos años de transición en donde la frontera entre exilio y emigración es difícil de definir (Marcu 2009: 189): en ella, algunos profesores que habían sido vigilados por la Securitate –el caso de Dan Munteanu–, así como muchos estudiantes de intensa actividad política en los últimos años de la dictadura –Silvia Marcu–, encuentran el momento propicio para abandonar el país. Años después, especialmente tras la apertura del espacio Schengen, tendrá lugar el exponencial aumento de las migraciones.

2.2. Promotores de la cultura rumana

2.2.1. Asociaciones e instituciones

Existen variados mecanismos de dinamización cultural dentro de las sociedades. Algunos de ellos los ponen en marcha los propios inmigrantes a partir de iniciativas que surgen a pequeña escala, a veces desde las iglesias recién fundadas. La diáspora rumana posterior a la caída del régimen comunista y su asentamiento en otros países coincide justo con el « incremento y la heterogeneidad de las asociaciones » (Gadea Montesinos–Albert Rodrigo 11). En el marco de esta activación social generalizada –y con el antecedente de la « Asociación Cultural Hispano-Rumana » que se fundó en 1949 en Salamanca– se inscribe la creación de numerosas asociaciones que han contribuido a la

⁴ Lo inaugura Alexandru BUSUIOCEANU en 1944 (*ABC*, 24/03/1944).

explosión cultural de lo rumano en España en los últimos veinte años, poniendo en marcha « cuatro tipo de relaciones: sociabilidad, solidaridad, identidad y participación » (12).

De las más de cincuenta asociaciones contabilizadas por la Embajada, la más importante en volumen y calidad de proyectos parece ser la ARIPI, Amigos de Rumania para la Iniciativa y Promoción de Intercambios culturales, presidida por la profesora Iliescu (Universidad de Alicante). Algunas de ellas fueron promovidas por grupos de intelectuales y artistas. Así se formó la Unión Lucian Blaga de Escritores y Artistas Rumanos en España, dirigida por el escritor Ovidiu Cornilă, o la Asociația Scriitorilor Și Artiștilor Români din Spania, que cuenta, entre sus miembros de honor, con las profesoras Eugenia Popeanga o Ioana Zlotescu, o el poeta Gelu Vlașin, importante gestor cultural. Todas ellas se aglutinaron bajo el amparo de la Federación de Asociaciones de Rumanos en España presidida por Miguel Fonda Ștefănescu.

La labor encomiable que, en el plano social y cultural, ha llevado a cabo desde su fundación la FEDROM es muy similar a la desempeñada por los Centros de Participación e Integración (CEPI) de la Comunidad de Madrid. Desde su surgimiento en 2006, los CEPI Hispano-Rumanos constituyeron un punto de encuentro para la comunidad en diferentes barrios y municipios de Madrid donde su población era muy abundante. Todos estos centros, asociaciones e iglesias han constituido y constituyen verdaderos « microclimas culturales » (Gadea Montesinos–Albert Rodrigo 2011: 12) para los inmigrantes rumanos en nuestro país.

A nivel institucional, la Embajada de Rumanía y los diferentes consulados auspician todo tipo de encuentros gracias al denodado esfuerzo de sus agregados culturales. Pero ha sido el Institutul Cultural Român (ICR), con sede en Madrid desde 2006 y dirigido primero por el físico e intelectual Horia-Roman Patapievici y en la actualidad por la humanista y gestora cultural Ioana Anghel, quien capitaliza e impulsa gran parte del destino de la rumanística en España. Todos estos organismos no solo han acogido al inmigrante, sino que han sido capaces de captar la atención –a través de cursos de lengua, muestras folclóricas y gastronómicas, festividades– de la población autóctona apreciándose un estado de interculturalismo muy avanzado.

2.2.2. Universidad

La emergencia de la cultura rumana en el ámbito social y político-institucional resulta una conquista reciente —en torno a las dos últimas décadas—, mientras que la universidad española tiene tras de sí una mayor tradición de confluencia hispanorrumana. Aún así, también en este ámbito ha experimentado una evolución de un inicial estado « complementario o marginal » (Nogueras-Ursache 258) a un crecimiento muy prometedor en los últimos años.

La Universidad Complutense de Madrid constituye el núcleo de estas relaciones desde hace más de un siglo. La presencia de profesores rumanos comienza con la aventura pionera del estudiante Vizanti a finales del XIX, becado por el gobierno de su país (Juez y Gálvez 2003); continúa, durante la dictadura franquista, con los profesores Alexandru Busuiocanu —en virtud de la Cátedra de Lengua Literatura Rumanas establecida en 1942—, George Uscătescu, Monica Nedelcu y, posteriormente, Vintilă Horia; prosigue, desde los años 70-80 hasta nuestros días, con la catedrática Eugenia Popeanga, que obtuvo una beca para licenciarse en Filología Hispánica, doctorándose en esta misma universidad, y en torno a la cual se ha creado una verdadera escuela de rumanística, donde destacan antiguos doctorandos suyos, hoy profesores, no necesariamente rumanos como Barbara Fraticelli o Juan José Ortega Román (2006).

No obstante, existen otros ámbitos históricamente ligados a la intelectualidad rumana. Para el caso de las Islas Canarias, Alexandru Ciorănescu se asienta en la Universidad de La Laguna desde 1948, tras ser destituido de su puesto por el gobierno comunista, mientras que, en 1990, Dan Munteanu Colan, el otro gran rumanista vivo con que cuenta el ámbito académico español, comienza a trabajar en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria gracias al apoyo de Manuel Alvar. Por su parte, la Universidad de Salamanca (USAL) cuenta también con la cátedra de Filología Rumana de Aurel Rauța desde 1944 (Sánchez Miret 2006: 257) y su andadura rumanística continúa a partir de los 80 con la presencia de la profesora Viorica Pâtea, impulsora denodada todavía hoy de un verdadero conocimiento de la historia rumana reciente y actual. La misma situación histórica presenta la Universidad de Granada (UGR): si Cirilo Popovici fue catedrático en los años 40 (Uscătescu 88), varias profesoras han tomado el relevo en el siglo XXI (§ 3.1.) creando la Red Internacional de Estudios Rumanos. En última instancia, no se pueden olvidar las dos fases de la rumanística, pasada y reciente, en la Universidad de

Barcelona, primero con George Uscătescu y después con el romanista Ani Virgil, principal referente de los intercambios rumano-catalanes; y en la Universidad de Alcalá (UAH), que si en su reapertura moderna contó con el intelectual y escritor Vintilă Horia, posteriormente acogió un lectorado en su Centro de Lenguas Extranjeras ocupado por la profesora Ileana Bucurenciu hasta hace unos años.

En la actualidad, la Universidad de Alicante (UA) presenta un notable impulso gracias al buen quehacer de la profesora Cătălina Iliescu. La vitalidad preponderante en la rumanística actual de la UA, de la USAL y de la UGR, se explica en parte por la promoción de becas propias o el convenio de lectorados con el Instituto de Lengua Rumana, pero también por la colaboración externa de asociaciones del mismo ámbito geográfico, como la citada ARIPI en Alicante o la Asociación Cultural Echinox en Granada.

3. Un interculturalismo fructífero.

3.1. Encuentros de carácter cultural y científico

Si en 1997 el ICR de Rumanía celebraba en España el « Seminario Internacional de historia y cultura de los países balcánicos » (Marcu 2005: 276), en el 2003 la Universidad Complutense de Madrid tomaba el relevo organizando un congreso sobre las culturas y lenguas de los países del este de Europa que se integraban en la Unión Europea, en el cual a José Manuel Lucía Megías y Dana Giurcă les correspondió la organización de un seminario sobre Rumanía. Estos serían los primeros de una serie de encuentros cuyo número y variedad han sido tan notables que aquí solo cabe centrarse en el campo de las letras y la literatura.

No será hasta el año 2009 cuando se erijan verdaderos concilios específicos de rumanística. La profesora Iliescu organizó en la UA el simposio « Traducción e identidad diaspórica » cuyo importante monográfico, *El papel de la traducción en el discurso de la rumanidad desde una perspectiva diaspórica* (2011), cuenta con especialistas como el lingüista Marius Sala. Ese mismo año tienen lugar las « Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Rumana *La Romania más lejana. Un acercamiento* », celebradas en la UGR. En estas, se contó con importantes profesores de Rumanía –Mihai Moraru– y de España –Eugenia Popeangă, Viorica Pâtea o Ioana Zlotescu–, así como con la participación de

algunos jóvenes investigadores que hoy son promotores fecundos de la rumanística: es el caso de Ioana Gruia u Oana Ursache, que han colaborado en la organización de estas y otras jornadas con el título de *Variaciones rumanas en la UGR* (2013 y 2015) junto con los profesores españoles Javier Enrique Nogueras y Paloma Gracia. Gracias a estos u otras actividades, por la UGR han pasado figuras de la talla de Marius Sala o Norman Manea.

En última instancia, y sin olvidar el punto de inflexión que supuso en Madrid el nombramiento de Rumanía como país invitado en la Feria del Libro en 2011, la UAH ha intentado brindar a la población rumana del Corredor del Henares diferentes eventos. En enero de 2014, el XXXII Curso de Humanidades se dedicó en su mayor parte a Rumanía, con ponencias sobre geografía, folclore y literatura. Además, la presencia de la profesora Ileana Bucurenciu en esta universidad ya había incidido en la celebración de numerosos actos promovidos individualmente o con la puntual colaboración de la Asociación Cultura Juan Ramón Jiménez-Lucian Blaga, dirigida por Gheorghe Vințan –otro de los promotores culturales más importantes de lo rumano en España y de lo hispánico en Rumanía. En esta evolución *in crescendo*, propuse a la profesora Bucurenciu y a la investigadora Alexandra Cherecheș formalizar un Grupo de Estudios Rumanos, desde el que se organizaron varios Ciclos de Conferencias (2013, 2014) y el « I Seminario de Letras y Cultura Rumanas *Grandes Autores Rumanos* » en mayo de 2015, gracias al área de Filología Románica, al Decanato de la Facultad y al Centro de Lenguas Extranjeras. Coordinado por los profesores de filología románica Jairo Javier García Sánchez y Joaquín Rubio Tovar, albergó conferencias sobre Blandiana –Viorica Pâtea–, Cărtărescu –Eugenia Popeangă–, y varias mesas redondas en torno a Brâncuși, Cioran, Eliade y Stănescu. Asimismo, en diciembre de 2015 tuvo lugar el simposio de homenaje al Centenario de Vintilă Horia. El modelo de jornadas dedicadas a un solo autor fue practicado ese mismo año por los compañeros de la Universidad de Extremadura, en el magnífico Congreso Internacional Paul Celan, donde se reunieron los principales especialistas sobre el poeta.

3.2. Antologías de poesía rumana contemporánea

Para Iliescu « la traducción es, sin duda, el catalizador de (...) la migración, el biculturalismo y la aculturación » (2012: 12). En este sentido, el surgimiento de varias

antologías de poesía rumana en español –es decir, la consecución de los impulsos sociales y académicos a través de los mecanismos del mercado literario– resulta una señal inequívoca de un interés estable por la cultura rumana en España. Subraya Ruiz Casanova, experto en estas lides, que toda antología conlleva una particular « poética » (2007) en su selección y configuración. En ese sentido, se sintetizarán brevemente las aparecidas en algo más de la última década.

En 2004 se presenta en España la *Antología de la Poesía Rumana Contemporánea* de Darie Novăceanu que es reelaboración –con bastantes añadidos y supresiones– de dos antologías previas, una ya publicada en España (1972) y otra en versión bilingüe en Bucarest (1977). Su prólogo resulta excesivamente alegórico respecto del destino del pueblo y de la poesía rumana: lastrados por un « retraso » (20) en el que se culpabiliza a los países periféricos y a las grandes potencias tanto como a los propios rumanos. Más criticable, si cabe, es la sospechosa omisión de los hechos históricos acaecidos o el reduccionismo de algunas de las semblanzas sobre los autores.

El muro del silencio. Antología de poesía rumana contemporánea (2007) es el título de la antología editada por la investigadora de la universidad de Valencia, Angelica Lambru. En el prólogo –este sí de interés histórico y filológico– Pedro J. de la Peña señala el sincretismo entre clasicismo y vanguardia de muchos de las figuras antologadas (11). Desde el momento en que se aborda la Generación del 80, autores activos políticamente en los confines de la dictadura, se está intentando establecer un paralelismo con la realidad histórica española. A esa gran generación de estudiantes universitarios que sufrieron el totalitarismo comunista (Marcu 2005: 190-191) pertenece también Lambru. La elección del símbolo del muro estaba también en Novăceanu, pero en Lambru existe una mayor consciencia de época derivada de un silenciamiento y alienación de carácter sociopolítico.

En 2013, la profesora Iliescu vuelve a hacer una aportación a la rumanística española con la antología *Miniaturas de tiempos venideros: poesía rumana contemporánea*. El concepto « contemporáneo » difiere respecto de Novăceanu: si el primero escogía a poetas que escribieron durante todo el siglo XX, Iliescu se centra en la segunda mitad de este periodo, así como en las aportaciones de escritores muy jóvenes del XXI. De este hecho y del cambio generacional que se trasluce entre ambos investigadores se comprende el escaso número de coincidencias en los escritores seleccionados.

Conclusiones

Resulta indiscutible la evolución en el panorama cultural de lo rumano en España. A partir del primer paso dado por algunas iglesias que impulsaron iniciativas colectivas, se fueron creando numerosas asociaciones –algunas, por desgracia, hoy desaparecidas. En último lugar, los organismos políticos y las instituciones culturales recogen el guante tendido por la sociedad para construir marcos de encuentro, creación y difusión. Si el ICR de Madrid ha supuesto, mediante una presencia multiplicada en los últimos años, el garante de la promoción de la cultura rumana en España, la universidad española, que contaba ya con una tradición de profesores rumanos en su seno, ha sido capaz de catalizar en esta coyuntura parte de las fugas intelectuales que el país de la Dacia ha sufrido, redundando en una mayor calidad académica para nuestros departamentos.

En este marco, muchos artistas y profesores han tenido la posibilidad de desempeñar aquellas aptitudes personales y profesionales que a veces les fueron negadas en su país de origen. Fruto de su esfuerzo y de su capacidad, han surgido numerosos encuentros interculturales de carácter social o científico, así como antologías poéticas, que no son sino la punta del iceberg de una abundante actividad traductora. Todo ello ha contribuido a iniciar un proceso de creciente intercambio en el conocimiento mutuo, en el que se abren nuevas perspectivas transnacionales desde el momento en que algunos poetas de origen rumano, como Ioana Gruia, logran premios literarios escribiendo en español.

Este artículo peca precisamente por su brevedad. La presencia sociocultural de lo rumano y el impacto académico de la rumanística en España es de tales dimensiones que exige seguir acometiendo una gestión capaz de integrar todas las manifestaciones, ahora dispersas, de esta realidad histórica. Así pues, se espera que este trabajo recopilatorio, culpable irremediablemente de tantas omisiones, sea una invitación a los muchos especialistas sobre la problemática hispanorrumana y haya conseguido transmitir la imagen –por la que abogaba Silvia Marcu hace una década– de « pueblo culto, sensible y abierto hacia el mundo de valores occidentales » (2005: 308).

Referencias bibliográficas

CIORTEA, Raluca *Destinos intelectuales en España: Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu*, Cáceres, Universidad de Extremadura–Servicio de Publicaciones, 2014.

GADEA MONTESINOS, M^a Elena, y ALBERT RODRIGO, María, « Asociacionismo inmigrante y renegociación de las identificaciones culturales » . *Política y sociedad*, Vol. 48, 1, 2011, p. 9-25.

GIMÉNEZ ROMERO, Carlos, *¿Qué es la inmigración?*, Barcelona, RBA, 2003.

ILIESCU GHEORGHIU, Cătălina (ed.) *Traducción y (a)culturación en la era global*, Alicante, Aguaclara, 2012.

--- *Miniaturas de tiempos venideros: poesía rumana contemporánea*, Madrid, Vaso Roto 2013.

JUEZ Y GÁLVEZ, Francisco Javier, « El primer alumno rumano de la Central (1865-1868) », *Revista de Filología Románica*, 20, 2003, p. 123-134.

LAMBRU, Angelica (ed.), *El muro del silencio. Antología de poesía rumana contemporánea = Zidul Tacerii. Antologie de poezie română contemporană*, Madrid, Huerga y Fierro, 2007.

MANOLESCU, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*, București, Compania, 2010.

MARCU, Silvia, *Un puente latino sobre Europa*, București, Editorial del Instituto Cultural Rumano, 2005.

--- « La odisea de los rumanos en el siglo XX. Del exilio intelectual a la emigración económica », in VV. AA. *Invasión, exiliados y desplazados en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009, p. 165-203.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, « Exiluri paralele: scriitori spanioli și români alungați de război și destinele lor diverse », in PECICAN, Ovidiu (ed.), *România comunistă: istorie și istoriografie. Analize istorice*, Cluj-Napoca, Limes, 2012, p. 30-50.

NOGUERAS, Javier Enrique, y URSACHE, Oana, « La enseñanza de la cultura y la literatura rumanas en la Universidad de Granada », *Philologica Jassyensia*, 1, 17, 2013, p. 257-263.

NOVĂCEANU, Darie, *Antología de la poesía rumana contemporánea*, Madrid, Verbum, 2004.

ORTEGA ROMÁN, Juan José, « Enseñar y aprender rumano en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid », *Philologica Jassyensia*, 2, 2006, p. 263-270.

POPA, Mircea, *Relații culturale și literare româno-spaniole de-a lungul timpului (53-2007)*, *Bibliografie cronologică selectivă*, Alba Iulia, Aeternitas, 2007.

POPA-LISEANU, Doina, « Destino París: cosmopolitas rumanos en busca de la fama universal », in OLIVER FRADE, José M^a (coord.) *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, La Laguna, Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 1079-1083.

PRODAN, Delia Ionela, e ILIESCU GHEORGHIU, Cătălina (eds.), *El papel de la traducción en el discurso de la rumanidad desde una perspectiva diaspórica*, Alicante, Universidad de Alicante Fundación General–Aguaclara, 2011.

RUIZ CASANOVA, Francisco, *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007.

SÁNCHEZ MIRET, Fernando, « Rumanística en la Universidad de Salamanca », *Philologica Jassyensia*, 2, 2006, p. 257-261.

USCĂTESCU, George, *Relaciones culturales hispano-rumanas*, Madrid, Centro de Estudios Orientales, 1950.