

Ciudades imaginarias en las puertas de Oriente: tres escritores rumanos

Eugenia POPEANGA

El mundo de los Balcanes, entendido como un espacio cultural, ha planteado desde siempre una serie de problemas, ha suscitado debates y polémicas, especialmente por parte de los estudiosos que pertenecen a este ámbito. La relativa homogeneidad proporcionada por cierta unidad histórico-religiosa, los valores comunes de tipo lingüístico, etnográfico y, en definitiva, cultural, sufren continuos ataques de diversa índole —principalmente político nacionalista—; esto se traduce, a veces, en la aparición del concepto de «balcanismo» de claro signo negativo, palabra clave de una isotopía, cuyo significado más común indica «un mundo en descomposición, un mundo corrupto». Estando así las cosas, como intento previo a nuestro trabajo, orientado principalmente a la investigación del «balcanismo literario» y sus representaciones en la literatura rumana, pasaremos revista a las diversas consideraciones acerca de la «Balcania», como término globalizador de un espacio geográfico e histórico, y del balcanismo, como concepto que aúna mentalidades, formas de vida y comportamientos. Sin entrar en el tan discutido asunto de la real o supuesta pertenencia de una u otra nación moderna al mundo balcánico, entendemos que, en líneas generales, la trayectoria histórica de la zona indica una convivencia común de los pueblos balcánicos, convivencia impuesta, sin duda alguna, por los programas de conquista y organización del Imperio Bizantino, el Otomano, el Austro-húngaro y el Ruso. La gran variedad étnica que se observa en la Península Balcánica produce interesantes modalidades prácticas de convivencia social, religiosa y cultural y el desarrollo de una cierta *koiné* común —una especie de «lingua franca» que se practica alrededor de la gran vía de comunicación con el Occidente que es el Danubio. El caso mencionado por Víctor Papacostea en su artículo «Balca-

nia» (*Libertatea*, 1936, reimpresso en *Secolul 20*, 1997 número especial dedicado al balcanismo) es significativo:

Minunată pentru a demonstra această veche promiscuitate etnică a Peninsulei mi s-a părut caracterizarea pe care o cronică bizantină o dă voevodului Vanco, care a ocupat orașul Arto en 1400: «era de neam servo-arvanito bulgaro-vlah (p. 16).

La tendencia homogeneizadora —generadora de tipologías más bien abstractas, tendencia promovida desde la dominación bizantina y mantenida en sus diversos aspectos por los demás imperios dominantes— se convierte en una utopía regresiva o falsamente progresista. Después de la caída de Constantinopla la utopía regresiva mantenida en el plano espiritual por la ortodoxia tiene que hacer frente a esta amalgama de etnias y lenguas que procuran convivir atrapadas en una historia tumultuosa, marcada por el opresor turco-común. La Iglesia ortodoxa juega en este contexto el papel de conciencia nacional, lo que provoca implícitamente una reacción de asentamiento y fortalecimiento de las iglesias nacionales. Ya en el siglo XIX —el de los grandes movimientos de liberación nacional— se produce, de forma paulatina, el debilitamiento de la «mentalidad común» de la ortodoxia balcánica, que se reemplaza por nuevas formas de identidad nacional y religiosa que, a veces, se excluyen recíprocamente, llegando a enfrentamientos violentos. Hoy en día la idea del «opresor otomano» —muy desarrollada por las literaturas nacionales de los Balcanes, especialmente en su fase romántica, requiere nuevas interpretaciones y, en este sentido, el investigador griego Paschalis M. Kitromilides en su estudio «Mentalitate balcanica», istorie, legendă, imaginație», *Secolul 20*, p. 88, comenta:

Orice studiu al «mentalității balcanice» va trebui deci să reconsidere moștenirea otomană comună popoarelor balcanice și modul cum și-a lăsat ea amprenta asupra organizării lor sociale și economice, cât și asupra cursului vieții lor cotidiene și spirituale.

No es este el momento ni el lugar de desarrollar el intento de homogeneizar el mundo de los Balcanes a través de la utopía comunista. La caída de este imperio ideológico ha puesto de manifiesto, con violencia, la fuerte heterogeneidad de la zona. Otro aspecto polémico que nos interesa de cerca es el de la configuración del mapa de los Balcanes, determinándose también en él el lugar de Rumanía. El gran conocedor de la historia y de la cultura de este mundo que fue Nicolae Iorga, en su artículo «E oare România un stat balcanic?» (1930, Nueva York, 1932, Bucarest, traducido y re-

producido en *Secolul 20*) plantea la pertenencia de Rumanía al mundo balcánico y después de comparar, en ciertos puntos, la Península Balcánica con la Itálica e Ibérica concluye:

In cea de a treia peninsulă din sudul Continentului rolul Pirineilor și al Alpilor nu revine Carpaților care străbat Europa Centrală, leagă Polonia con Slovacia și își îndreaptă ramificațiile către Apus, ci aparține aceluși masiv muntos care cu adevărat face parte din această peninsulă, și anume masivul cunoscut sub numele de Balcan (cuvânt turcesc care înseamnă «munte»)... Datorită acestui ansamblu de munți, toate provinciile din regiunea Balcanilor și Pindului sunt legate între ele; cît privește România, cu sarmaticele șesuri ale Moldovei deschise către nemărginitele întinderi ale Rusiei și spre grănarele Valahiei, ce coboară spre Dunăre, ea reprezintă în mod cert o entitate categoric distinctă (p. 13).

Consideramos que el problema analizado y cerrado de forma tan tajante por Iorga presenta todavía muchas otras interpretaciones que dejamos más bien en manos de historiadores y políticos. El desarrollo moderno de los estudios sobre las mentalidades y los comportamientos de los pueblos y de los individuos a lo largo de la historia, nos puede ayudar a reconducir nuestro trabajo hacia los posibles elementos comunes que permitan configurar, a grandes rasgos, el mundo balcánico. Los estudios de antropología y etnografía parecen apuntar hacia un sistema de valores culturales comunes, hacia la existencia de un trasfondo mítico-simbólico específico, incluso hacia una concepción del mundo primordial unitaria. Sin embargo, toda la argumentación antropológico-etnográfica tiene que considerar continuamente el elemento diferenciador específico; en este sentido, el investigador griego, antes citado, finaliza su artículo indicando al lector que cualquier intento serio de comprender el mundo simbólico y moral asociado a las actuaciones sociales, encierra sus dificultades —parecidas a las que aludía J. Le Goff en relación con las investigaciones sobre la Edad Media:

Mentalitatea balcanică în încarnările sale atât de diferite, adesea legendare, aruncă o provocare imaginației istorice (art. cit., p. 90).

El interés de nuestro trabajo se centra en la investigación de una tendencia de la literatura rumana hacia la descripción, interpretación e incorporación literaria del mundo balcánico, tendencia que recibe el nombre, controvertido, de *balcanismo literario*. El escritor rumano parte del concepto de *balcanismo* —concepto de signo negativo— opuesto, por lo menos en un primer acerca-

miento al concepto de occidental —occidentalismo— cargado de elementos positivos. La relación dicotómica que trazamos es peligrosamente simplificada pero útil para poner de manifiesto un componente de la literatura rumana en comparación con otras dimensiones muy poderosas y de acción continua, tanto a nivel creativo como a nivel histórico-literario y crítico. La atracción hacia el Sur que experimenta el hombre septentrional, el deseo de «aquel país donde florecen los limoneros» da lugar, en la literatura rumana, a un exotismo de índole romántica, teñido de un orientalismo cercano y familiar, que pasa a configurar una vía de desarrollo del «balcanismo literario». Pero la nostalgia romántica, importada de occidente, el orientalismo no buscado y anhelado sino vivido a diario en los países rumanos, mediante hábitos sociales, económicos, culturales, lingüísticos, culinarios, frena bastante el desarrollo de la búsqueda de lo exótico oriental en la literatura rumana. (Un fenómeno similar se observa en España, en cuya literatura romántica aflora apenas el gusto por lo oriental que, después de la convivencia con los árabes, impregnaba toda la vida, especialmente la del sur). A partir de mediados del siglo pasado, el abandono de la viciosa molición oriental en versión fanariota lleva a una reprobación general del mundo balcánico —a pesar de mantenerse zonas de intensa convivencia cultural y un gusto corrupto por lo decadente—. Comenta Ovid S. Crohmălniceanu en su artículo «Un complex geografic național» (*Secolul 20*, pp. 190-191):

Sufletul românesc s-a simțit împins de repetate ori să conteste că ar avea ceva comun cu spiritul balcanic. Nu o dată s-a dat îndărăt, când l-a întâlnit și, din oroare de el, a tras către nord. Eminescu, care nu ostenea să descopere stigmatul degenerescenței pe fețele și cefele «greco-bulgărimii», așezînd zeitățile dacice în Walhala, a fixat acest reflex. Dar exista și la Alecsandri, grăbit să opună «Carpatul» «Balcanului». Rezistența de a vedea în Caragiale un scriitor reprezentativ sub raport național are sigur o origine identică (p. 191).

La literatura rumana, mejor dicho los escritores rumanos, a mediados del siglo pasado y también hoy en día, buscan la «modernidad» mirando hacia el oeste; gran parte de ellos considera la creación literaria de inspiración balcánica como marginal, y en cierto modo aciertan, ya que se trata de una tendencia literaria orientada hacia un espacio fronterizo, tanto fuente de inspiración como espacio narrativo propiamente dicho. C. Călinescu, importante crítico literario rumano, intenta establecer la tipología del escritor «balcánico» dentro del panorama rumano; dejando aparte las controversias

que puedan surgir en torno a esta tipología, esto nos indica una forma de pensar significativa:

un al treilea tip s-ar recruta din tagma balcanicilor, a micilor târgoveți sau a boiernașilor, de obicei cu îndepărtat singe grecesc, ori vag peninsular, mai toți munteni: plini de nervozitatea emoției, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu măscări și bufonerii, ascuțiți la inteligență, plebei dar pitorești în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiția mahalagească într-o producție plină de miroasuri grele și arome. Muzica orientală, prin monotonia și chiar obscuritatea ei, amestecată însă cu delicate urcușuri lirice, poate slugi ca simbol al acestei categorii de autori (apud Crohmălniceanu, p. 189).

Para terminar, después de situar al creador, define el balcanismo literario como:

Acel amestec gras de expresii măscăroase, de impulsuri lascive, de conștiință a unei eredități aventuroasă și tulburi, totul purificat și văzut mai de sus de «o inteligență superioară (G. Călinescu, Istoria literaturii române, ed. Minerva, 1982, p. 900).

Según el crítico rumano y según la opinión crítica en general, el balcanismo literario es una etiqueta tipológica aplicada a obras y creadores que ostentan una determinada inclinación psíquico-literaria con raíces en una específica extracción étnica, social y cultural. ¿Se podría definir el «balcanismo literario» como un intento de descripción, de realización de una imagen artístico-literaria de un mundo familiar? Entendemos que el «balcanismo literario» es el reflejo de una visión puramente espacial que sitúa el espacio deseado, soñado, descrito o difamado en una zona periférica (de los Balcanes, de Rumanía, de algún imperio...) real o imaginaria, articulada en torno a un recinto específico (fortaleza, ciudadela, ciudad) que presenta los núcleos propios de una organización urbana, desde los más nobles, civiles o religiosos, hasta el arrabal, el burdel, la plaza de las ejecuciones públicas, sitios todos ellos donde se dan la mano la promiscuidad, la pereza, el vicio, pero también la gracia, la danza y el amor, olores, sonidos y colores que despiertan la voluptuosidad. Crohmălniceanu (en su artículo antes citado) habla de un espacio ambiguo del cual se reniega y al que se acepta:

Balcanismul literar începe acolo unde această retragere dezgustată dispăre și faptul de a ne afla inconturnabil «la porțile Orientului» e asumat cu toate implicațiile lui fatale (p. 191).

Se habla incluso, dentro de este juego, del deseo y del rechazo de un espacio, de la existencia de un trasfondo «oscuro», mítico, simbólico, cargado de vivencias reprimidas, de complejos individuales y nacionales, que afloran a través de la imagen estética y de un lenguaje específico. Sin embargo, la fuerte tendencia de la literatura rumana hacia la «modernidad occidental» convierte muchas obras, pensadas en un principio como visiones sobre el mundo balcánico, en obras críticas del mundo que pretenden representar. El acercamiento literario al «mundo balcánico», entendido como espacio geográfico y cultural ambiguo, se realiza en dos momentos históricos. Uno situado a mediados del siglo pasado, inmediatamente después del auge de los movimientos nacionalistas en la Península Balcánica y en los Países Rumanos: con dos representantes ilustres Anton Pann y Nicolae Filimon, y otro, más reciente, de índole puramente estética. Anton Pann, figura clave del desarrollo del «balcanismo», vive y actúa como un hombre de los Balcanes, llevando una vida, al menos en sus comienzos, de índole más bien picaresca. Se dedica a recopilar la música y el folclore literario urbano de los dos lados del Danubio y su gusto por lo «popular» le lleva hacia la recopilación de un folclore marginal y marginado, el urbano, arrabalero, cargado de elementos orientales. Anton Pann no se sitúa en un espacio específico, sino que organiza uno, puramente literario, en torno a géneros llamados orientales como el cuento, el refrán o la sentencia. La multitud de géneros menores que aborda, géneros itinerantes, en toda la zona geográfica que nos ocupa, se presenta ante un lector-oyente como un mundo puramente verbal donde, no sólo el color local, sino el propio sentido de su espacio literario está realizado a través de la palabra con sus múltiples significados, activos, pasivos, positivos, negativos, palabra que se asocia con el sonido y el olor en una sinestesia netamente «balcánica», que da una sensación de bazar oriental en que predomina el sonido y el olor. La línea desarrollada por Anton Pann —de gran relevancia— permitirá la aparición de una parte importante de la creación de I. L. Caragiale y sobre las ruinas de este universo de palabras edificará el hijo, Mateiu, el espacio imaginario de Curtea veche. No nos detendremos ante la densa e interesante novela de Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*. A esta novela y a su entorno se le debe un estudio exhaustivo; sin embargo, volviendo a la línea Pann mencionamos la articulación de la conocida figura balcánica de Nas-tratin Hogeia, sabio, pobre, sin edad, viajero por el mundo del degradado imperio otomano. La circulación de las diversas formas que adopta la palabra que gira y se expande en los escritos de Anton Pann constituye su rasgo más pregnante de «balcanismo»; sin embargo el gusto por dar protago-

nismo a lo «hablado» en una coherencia discursiva distinta de la época, le confiere, a la vez, un fuerte carácter de modernidad en la línea de un absurdo verbal. Es interesante el comentario de Mircea Ciobanu, en su ensayo titulado «Isarlîk» (*Secolul 20*, 7-9, 1997, p. 226):

Pann e o psihologie amplificatoare. Sensibilitatea se preia și dă mai departe realități la nivelul zvonului. Când se aude: «Foc»! —în mediul rural șoapta sună apocaliptic, oamenii, atinși grav în instinctul de conservare se pregătesc în tăcere și cu seriozitate. În cetatea lui Pann se gesticulează, se accentuază, se pune la îndoială, și după principiul avalanșei zvonul atinge punctul maxim la bază, în mahala, unde nemărturisită, o dulce euforie își face loc, regroupînd, stingînd disensiuni, în așteptare.

No es el momento aquí de hacer una investigación del elemento balcánico en la obra del dramaturgo I. L. Caragiale, puesto que sólo el análisis de alguno de los aspectos relacionados con su capacidad de crear «tipos» a través del juego ambiguo de la palabra, merecería un estudio completo, en gran parte realizado ya por importantes críticos y estudiosos rumanos. Sin embargo, me gustaría mencionar un pequeño «momento» verbal titulado «Moșii», donde el autor provoca, a través de la acumulación de elementos de todo tipo —alimentos, objetos de vestimenta, objetos domésticos, refrescos... una sensación de mundo imaginario lleno de pregones y anuncios de cosas e ilusiones— un mundo de feria que lleva tanto la impronta balcánica del «bazar oriental» como, igual que en Anton Pann, anuncia las modernas rupturas verbales. Es necesario, pensamos, establecer una diferencia entre A. Pann y Caragiale, diferencia que consta, precisamente, en la esencia, o naturaleza, del discurso que en Pann, a pesar del uso y abuso de lo verbal, es fundamentalmente narrativo. En A. Pann prevalece el cuento frente a un Caragiale que usa las palabras o el juego ambiguo de la palabra (véase *Căldură mare*) por el puro placer de provocar desconcierto en el lector y llamarle la atención sobre las zonas de ambigüedad del lenguaje.

De todas formas, y, hablando en términos generales, los escritores del siglo XX entienden el balcanismo como un lastre herencial histórico y genético que aflora poderosamente en la mentalidad socio-política y en los hábitos lingüísticos y literarios. El desarrollo de la literatura nacional rechaza o relega esta opción literaria a una zona totalmente marginal de la cual emerge a comienzos de nuestro siglo en varias formas sumamente interesantes. Aparecen unos cuantos autores que comparten una atracción hacia el espacio fronterizo que delimita el mundo «civilizado, el mundo del pro-

greso» de un «oriente» abandonado a su suerte, polvoriento, perezoso y amante de historias y cuentos. Descubrir este «oriente» significa para algunos de ellos seguir la frontera natural trazada por el Danubio, río europeo, laborioso y exuberante que se vuelve en su camino hacia el sur, un símbolo de la «degradación balcánica». En sus orillas, al amparo del gran río, femenino en las lenguas y en la geografía de la zona, entre sus brazos y meandros se mezclan, desde lo más remoto de la historia, las razas, las lenguas y las creencias. El espacio del Danubio en esta zona fronteriza, camino próximo de su desembocadura en el Mar Negro, adquiere, en primer lugar, un fuerte carácter exótico y se presenta en la literatura con características de «pintoresco». En torno a este espacio se desarrolla una serie de tópicos que, engarzados, forman una poética de lo balcánico danubiano que adquiere expresividad y color en las páginas de un Panait Istrati y Emanoil Bucuța. El gran río se convertirá en un elemento simbólico que determina la vida en la ciudad de Metópolis en la novela de Bănulescu. Los escritores que intentan establecer una línea creativa basada en determinados elementos «topificados», descodificables en una forma de vida llamada «balcánica», se ocupan de algunas zonas marginales en cuanto al interés literario identificadas, en general, por su signo negativo. Se produce, sin embargo, una literatura que refleja la vida, limitada geográficamente, a una zona determinada, en que se descubren valores específicos que producen en el lector una capacitación de percepción de lo «distinto» dentro de lo «balcánico». Este mundo definido casi siempre por unos antivalores, recupera, después de superarse estéticamente el romanticismo y el realismo, con el legado simbolista y parnasianista, el color, el sentido hedonista de la vida, la dulzura del lento paso del tiempo, la tolerancia, fruto de la convivencia, una serie de virtudes individuales, condenadas o convertidas en pecados por la «civilización moderna». De la mano de Emanoil Bucuța, Ion Barbu y, bastante más tarde, St. Bănulescu, florece una creación dedicada a esta zona ambigua de aguas y de tierra, donde se elevan ciudades extrañas, la «región» que se abre más allá de la Puerta de Oriente donde «todo se toma a la ligera», según las palabras del Sr. Poincaré, citadas como frase iniciática e inicial de la obra de Mateiu Caragiale.

Emanoil Bucuța, manifiesta su interés por esta zona especial, fronteriza, mezcla de razas y culturas, de distintas maneras; la primera de ellas de naturaleza científica. Después de realizar una labor de terreno importante, publica sus resultados en una monografía etnográfica titulada *România între Vidin și Timoc* (1920). Unos años más tarde, en Febrero de 1927, aparece la novela *Fuga lui Șefki* (La huida de Șefki), novela que retoma una serie de

aspectos de la vida de las gentes de la zona de Vidin, dando con esta creación el escritor el paso desde la descripción científica a la realización de un universo imaginario. La historia, dramática y de fuertes acentos funerarios, es la de unos amores malogrados entre dos jóvenes turcos en el ambiente urbano y rural a la vez, de una ciudad situada en los confines de la tierra, a la orilla del Danubio del cual se nutre. La ciudad de Diu, la primera de las tres ciudades mágicas, encantadas que nos interesa, es como todas las ciudades de «las puertas de Oriente»: sucia, bulliciosa, con su bazar, su puerto, sus arrabales donde se mezclan turcos, búlgaros y rumanos, popes y monjes cristianos con el «hogeá» y el cadí musulmanes y el rabí de los judíos. La ciudad, fortaleza en tierras fronterizas, es ciudad de pescadores y de ganaderos que utilizan para criar ganado y caballos los ricos prados de las orillas e islotes del Danubio. El héroe, Şefki, huérfano recogido en casa de su tío Alí, se enamora de su prima, la joven y resplandeciente Umurli, pero sus amores se malogran y Şefki desaparece. El núcleo narrativo se desarrolla en una atmósfera llena de color «local», entre gentes de todo tipo, marcándose el desarrollo de la personalidad del joven. Sin embargo, más que el interés que pudieran despertar los protagonistas, nos llama la atención la fuerza del paisaje, del entorno que alberga esta historia de amor. Entre los muros de la fortaleza derruida que vigila el Danubio, los jóvenes van a cazar aguiluchos, y en una de las escenas simbólicas un pájaro desangra el pecho de Şefki; en el arrabal las casas de los turcos y de los rumanos son vecinas, los niños crecen juntos y las mujeres se cuentan historias. El despertar y pasar de la niñez a la adolescencia de los jóvenes es lo que provoca el miedo y la «fuga» de Şefki, que huye de su familia adoptiva (tío y prima-amante), de la gente del arrabal, de sus amigos, el rumano Florea y el búlgaro Vanci, de sí mismo. Allí, entre los dos jardines, el del turco y el del rumano, crece y se esfuma la infancia de los chicos y la de Umurli. También allí, en la casa de los rumanos se desarrolla la mágica escena de la buhonera Vicie, que trae en sus alforjas el ajuar de una novia turca, con el cual, incluido el vestido, adornan a Umurli y adornan la casa de la cristiana como si fuera la casa de la novia. La magia de las telas, de los bordados de las sedas y de los tapices, convierten el cuarto pobre en una alcoba de palacio encantado donde la vieja Vicie, según la usanza oriental, desgrana un cuento tras otro. Fuera, más allá de las murallas de la ciudad, se extiende el paisaje de aguas, islas escondidas, llenas de juncos y de sauces donde reinan los pescadores, y donde en su infancia los dos enamorados fueron, junto a los niños del arrabal, como en un antiguo cuento bizantino, a cazar leones. Ya, en la última parte de la historia asistimos a la extraña peregrinación del

monje venido de las tierra de Ardeal que recorre las orillas del Danubio en compañía del joven turco Şefki que le sirve de guía. La pareja provoca el asombro y la risa de los niños de los pueblos por donde pasan; finalmente llegan a la ciudad que, a la luz del mediodía, al esfumarse la bruma que el calor levanta sobre el río, se alza hacia el cielo blanca con los alminares rosados. La comunidad rumana, cristiana, algunos de cuyos miembros vienen del norte, de más allá del Danubio, otros son vlacos, rumanos del sur, asentados allí desde siempre, conviven con los turcos y los judíos dentro de las normas de tolerancia religiosa. Incluso, hablando de los turcos, antaño dueños de la ciudad, recuerdan que se están yendo; nadie, ni apenas nada, les retiene allí:

Ei își duc viața lor, și toate ale țării, oameni și lucruri, trebuie să se arate altfel, privitye de ochii aceștia de sub fesuri și turbane, decât ni se arată nouă. Noi între noi și abia ne ghicim, că ne sîntem cei mai mulți rude și creștini toți. Vine unul, spune ceva s-adună mai mulți, se despart iară, și fiecare «duce acasă» vorba ca o bucata de azimă, tot din alt grîu și cu alt gust, pentruă a trecut prin palmele lui tot de alt om. Bulgarii ar judeca toate cele de aici intr-un fel, de nu le-am recunoaște puse subt ochi; romăni, după gospodăria lor mai strîmță și mai mult țărănească și cu ce mai știu de-acum o sută de ochi sau mai trece Dunărea de dincolo; spaniolii sefardim din cetate, cum îi arată Talmudul și sinagoga după a doua ieșire, de acum patru sute de ani, din pămînturile regelui creștin; turcii ca foști domni, departe și prin credință și prin timp, cum îi privim și noi pe ei, ca pe niște călăreți țesuși in covoare. [...] turci de povește și de lînă colorată (pp. 301-2, E. Bucuța. Scrieri, ed. Minerva, 1971).

La dramática e injusta muerte de Alí tiñe de rojo las aguas del Danubio y ensombrece el alba en la ciudad de Diu.

La novela está cargada de elementos descriptivos que organizan el paisaje en fragmentos pintorescos, creando cuadros que distinguen la vida de estos lares de cualquier otra. La fuerza del paisaje, pensado como un cuadro intertextual que abarca toda la historia, reside, sin embargo, en el significado simbólico de la articulación gestual. Şefki marca la danza-fuga hacia la muerte en tres episodios: el de la caza de los aguiluchos que le destrozan el pecho, el del anillo de Umurli que le destroza el alma y el de la muerte de su padre adoptivo que le destroza las raíces. La fuga de Şefki es la fuga del ser humano que pasa por las tres puertas de la muerte como si fueran las «soñadas» puertas de Oriente. El mundo de colores, sonidos y olores densos

de aguas y tierras, de gentes de todas partes —el mundo «balcánico»— es un decorado donde se traza el camino de la muerte. Años más tarde, en otro registro narrativo Stefan Bănulescu, sitúa la historia del «Millionario» en las mismas tierras del Danubio.

Emanoil Bucuța practica una fórmula narrativa que tiene como base y fuentes un «orientalismo de naturaleza etnográfica», que se puede caracterizar por un «pintoresquismo estetizante» que opera especialmente con cuadros espaciales, dando preferencia al desarrollo dramático de los personajes.

Stefan Bănulescu nos ofrece una geografía imaginaria, un «libro» que introduce al lector en un mundo distinto, ubicado en la frontera de un gran imperio (nos encontramos de nuevo con el «leit motiv» de Șefki, grabado en la piedra suelta de la muralla de la ciudad de Diu: «la margine de împărăție»). *Cartea Milionarului* (El libro del Millionario) encierra la historia de la ciudad de Metopolis, ciudad imaginaria, situada entre el gran río (el Danubio) y el mar. La narración se desarrolla entre dos ejes temporales, uno el tiempo histórico marcado para el lector con determinadas alusiones a acontecimientos de la historia de Rumanía (guerras, reyes, sociedades culturales) tiempo histórico totalmente insignificante frente a la temporalidad propia de la ciudad. El espacio de Metopolis gira sobre su propio centro creando un tiempo circular donde caben simultáneamente vidas de gentes muertas y relatos de los vivos que cuentan «historias» identificables en un espacio y tiempo determinados o recuerdan episodios relacionados con mitos de índole espacial, de fundación, que anulan cualquier intento de organización temporal. El creador del «libro» y testigo de todas las historias, el Millionario, le explica al extranjero Glad (que aparece de «fuera» un mediodía de verano caluroso y polvoriento) cómo está situada la ciudad, con sus colinas de piedra que antaño producían el mejor mármol rojo del «imperio», con su río y las islas de los caballos y de los carniceros y con la rica campiña de Dicomesia, más allá de la otra orilla, de la ciudad de la lana y la de Mavrocordat, ambas cercanas a Metopolis. El dueño de casi toda esta extensión de tierras es el general Marosin, que maneja los destinos de las gentes y le cuenta también al Millionario sus historias. La taberna del Armenio, el taller de joyería de Fibula y Guldena, la casa del Millionario, la del general, la iglesia, el café de Aram, son espacios de la ciudad que producen relatos sobre sus dueños, sobre otras gentes que éstos han conocido... Todo se mezcla formando varios círculos concéntricos cuyo centro es el general que aglutina y somete a su voluntad tiempos y espacios individuales, en un intento de crear una mitología de la ciudad que, por una parte, refiere a la

tradicción de las jóvenes de cruzar el río en invierno por Epifanía, para asistir a las carreras de caballos de la campiña de Dicomestia y ser raptadas para convertirse en las mujeres de los jóvenes de Dicomestia; por otra, a la primitiva iglesia sobre ruedas, centro espiritual mutante convertido en preciosa y posteriormente olvidada y deteriorada reliquia. Seres situados en un «illo tempore», generadores de su propia leyenda son los dos habitantes de la isla de los caballos el «emperador» Constantino y el viejo bandolero apodado el Muerto. Otro espacio, esta vez dentro de la ciudad, donde se forja la leyenda de la maravillosa mujer apodada «Yegua Roja», es el taller de orfebrería de Fibula y Guldena que recogen monedas antiguas de entre las tantas que saca a la luz la ciudad y sus colinas, para fundirlas en joyas «modernas». El taller, donde el fuego de la pequeña fundición no se apaga nunca, tiene todas las características de un «mágico» taller de alquimia. Por este espacio, marcado fuertemente por lo tradicional y lo legendario, con poderosas connotaciones mágico-simbólicas, se cruzan gentes y acontecimientos propios del mundo en que «históricamente» está situada Metopolis, esto es, en las primeras décadas de este siglo. A todo esto se añade el guiño irónico del Millonario (narrador) que anuncia y comenta (por ej.) las actividades de la Sociedad Interbalcánica con sede en Tesalónica, Estambul y Ljubliana. El general Marosin, a medida que enlaza las vidas e historias de los demás personajes en un relato de índole mitológica, sueña con la recuperación de la ciudad que, poco a poco, vaciada desde dentro de sus riquezas, se encamina hacia su destrucción:

Dar așa fi făcut din Metopolis o capitală, aveam la îndemîna Fluviul și Marea. În spatele mării mi se deschidea Orientul. Iar dincolo de fluviu, prin Cîmpia fertilă a Dicomestiei așa fi tras drumuri netrăse încă spre Occident. Un nou Corn de Aur așa fi făcut din strămoșii fluviului dintre Metopolis și Cetatea de lînă, prin care ar fi venit bogățiile pămîntului și odată cu ele, cele unei strălucite minți să se desfete înfrumusețînd cu geniul lor constructor priveștiile Metopolisului, Cîmpia Dicomestiei, malurile fluviului, drumurile spre mare, distanțele dintre ele și de peste ele... (St. Bănulescu, Cartea Milionarului, București, ed. Eminescu, 1977, pp. 31-39).

La ciudad, vista desde la casa del Millonario, situada en la cima de una colina, se presenta como un anfiteatro de casas, que, desde lejos, desde Dicomestia, aparece sumergida en una bruma dorada, «de aură imperială» provocada por el polvo de las canteras de mármol rojo. Sin embargo, tanto el pasado «mítico» que se le intenta forjar, como esta «aura imperial», es-

conden un espacio decadente, una proyección de ansias, deseos y miseria de las gentes que lo habitan. Viven mirando hacia adentro, hacia las entrañas de la tierra, en búsqueda del tesoro de mármol rojo que proporcionaría una nueva vida a la ciudad. Las excavaciones continuas hacen de Metopolis una ciudad hueca por dentro —la ciudad de las metopes— que exhibe sus signos de ruina y decrepitud. Las colinas, vaciadas de su meollo de piedra, se convierten en un agujero donde se negocia con la vida y los bienes de las viejas, montándose una gran industria de «compra de años», a través de la cual se formaliza un plano de la ciudad donde aparecen marcados los sitios vitales (casas y viejas) que se han vendido o están a punto de venderse o se prevé que se puedan vender pronto. El mapa donde la vida de las viejas de la ciudad está marcada con rojo, verde o azul, el llamado «mapa del negocio de años», configura una ciudad de la vejez y la muerte, convertida en un lucrativo negocio. El caos, la aparición de personajes estrafalarios y grotescos, se expresa también a través de la mezcla de lenguajes y razas, en una nueva torre de Babel:

În Metopolis, grecii vor vorbi românește, italienii în rusă, turcii în bulgarește, sîrbii în nemțește iar românii vor fi tâlmaci pentru toți, limbile se vor incurca...

Este nivel de decadencia de la ciudad, en la cual la gente «de abajo», los que viven en las cuevas y en los agujeros abandonados después de las excavaciones, ensucia y deforma todo lo que ocurre arriba, aparece también dentro del movimiento mitologizante, encarnado en algunos personajes grotescos. Los antes mencionados, la Yegua Roja, los habitantes de la Isla de los Caballos, son, de alguna manera, héroes con una trayectoria vital llena de aventuras, mientras que el sastre Polidor, de la Ciudad de la Lana, aparece como un demiurgo que redime y bendice a la gente de la campiña a través de su arte de cortar pantalones. Es una «especie de confesor-barbero, de enfermero moral de su pueblo» (p. 129). Este «sastre-demiurgo» es un gigante alegre, cuya risa se esparce por todo el río, desde la orilla de Dicomesia a la de Metopolis; su misión es la de cortar pantalones a los hombres de Dicomesia, llevando el orden en función del comportamiento moral de sus clientes. Polidor tiene un libro «mental» de los pantalones, donde registra la edad, las enfermedades, las urgencias o las efemérides que requieren unos pantalones. La construcción del personaje es de naturaleza carnavalesca y podría interpretarse como el revés paródico del Millonario. Hacia el final de la historia del «libro» aparecen otros dos personajes, uno

de ellos el profesor Filip Lăscăreanu, el bizantinólogo, insinuado a través de la trayectoria de otros personajes, personaje sumamente intelectual, cuyo destino le ha producido la enajenación del espacio mítico y que, en su vejez última, anhela. El «eterno retorno» del «hijo de la tierra» recibe un tratamiento simbólico y grotesco a la vez. Mientras que se prepara la supuesta vuelta del «profesor», hacia finales del verano, pues toda la narración gira en torno a la luz cruel y sofocante, a la opresión total del calor, aparece en escena la mujer-sacristán, la encargada de cuidar del párroco y de tocar las campanas. De sus amores de primavera, cada año traía al mundo una criatura; éstas crecían al amparo de la iglesia y mientras estaban en edades tiernas, acompañaban al pope en sus tareas, disfrutando con él en los banquetes de boda, bautizo y entierro. El año del «libro» la mujer decide abandonar sus escarceos primaverales y, a finales de agosto se encierra en el campanario, provista de provisiones, para purgar sus pecados. El silencio de las campanas, sume la ciudad en una tristeza, como si un soplo de vejez y muerte hubiera subido y se hubiera esparcido desde el campanario. A pesar del silencio la ciudad prepara sus fiestas de otoño donde, en una acumulación gozosa de cosas se mezclan las maravillas de Oriente con los adelantos de Occidente. Está previsto que llegue el circo y se anuncia una representación teatral, una feria bizantina, teatro dentro del teatro. El «libro del Millonario», contado por el general en el umbral de su muerte, tiene que ser, por encima de todo, el libro de la fundación, de los años buenos y malos y de la decadencia de la ciudad hueca por dentro —Metopolis—.

St. Bănulescu construye su novela según la técnica oriental del cuento que engendra otro cuento; no existe un núcleo narrativo generador de una historia principal, sino que los personajes, héroes, seres vulgares o desgraciados, se apoderan de una parte del espacio de la ciudad y de sus alrededores, y allí desarrollan su aventura, que, después, a través de las palabras del general, cristaliza en un cuento y se inscribe en el libro. La ciudad mantiene sus características imaginario-simbólicas, pero a medida que se vacía de gente y de tierra, pasa a formar parte del libro. El espacio concreto se desvanece, el tiempo histórico nunca se ha revelado de forma firme —los dos elementos se borran a favor del cuento consignado en el libro—, un espacio en sí, atemporal, puesto que las palabras permiten que se mezclen las vidas, que se pierdan entre el nacimiento y la muerte, convirtiendo una trayectoria que encierra un comienzo y un fin, en un círculo que gira alrededor de sí mismo. El «libro» de Metopolis construye un espacio imaginario, urbano y provincial que abarca una serie de hábitos y tópicos balcánicos destacables sobre todo en la intencionalidad cómica y la realización

grotesca. La ciudad de Metopolis, asentada en la orilla izquierda del Danubio, ciudad que se destruye a sí misma, contrasta vigorosamente con la áspera y vigorosa campiña Dicomiesiana. Nos encontramos con un espacio fronterizo separado y unido por el gran río, espacio que contiene elementos heterogéneos que recuerda lo bizantino en su pasado y lo reivindica (sin ninguna razón objetiva) que vive todavía con los hábitos otomanos, pasados por un barniz griego, pero que afirma poderosamente su esencia rumana moderna y occidental. Distinta de otras ciudades, la Metopolis del Millonario es, en resumidas cuentas, una ciudad libresca, nacida de un libro de historias y convertida a lo largo del proceso de su destrucción en otro libro de historias. En los confines del Imperio, en la orilla del gran río, en las Puertas de Oriente, todo es posible —pero todo es polvo— aunque deje el «aura imperial» del polvo de mármol rojo.

Ion Barbu, poeta de gran rigor verbal, de ideas límpidas y expresión críptica, abandona por un momento su trayectoria poética en la línea de la poesía pura, para recrearse en el recuerdo de sus experiencias vitales en la orilla del gran río, allí donde empieza o finaliza el imperio. Nos ocupamos, pues, de aquellos poemas llamados «balcánicos» u «orientales» donde se abandona el frío juego de la metáfora —«Jocul secund»— a favor de lo descriptivo y de lo simbólico. Un poema suelto, no incluido por el propio poeta en el ciclo llamado *Isarlîc*, nos presenta, en verso amplio, en ritmo de cuento, el retrato de Selim, el vendedor ambulante de refrescos y confites. Ion Barbu, aparte de crear una poesía cortante cual diamante, prisma brillante de luz ajena, gusta de la descripción y del arte de combinar metáforas y ritmos que acercan el poema al cuento; «a la manera de los alejandrinos» evoca los recuerdos de forma sobria y traza retratos cargados de la ternura de la palabra que no del sentimiento. El encuentro del niño con Selim, al atardecer, es ansia y deseo de golosinas, así como de oír la palabra pegajosa creada por la mezcla de palabras turcas con una poderosa magia del verbo rumano. El turco, alto, desgarbado, viejo y cariñoso, abre para el niño la puerta de la cueva de Alí Babá con tesoros de golosinas y pone en la mano pequeña un trozo de azúcar, translúcido, cual diamante dulce... El poema se reduce a la magia del momento del encuentro y su «orientalismo» es —en la línea de Bucuța— un orientalismo estilizado mediante el uso de la palabra adecuada cual color.

El ciclo llamado *Isarlîc* configura, a través de varios poemas, un espacio «balcánico»; de hecho, el poeta construye mediante la descripción, el recurso retórico y el juego de palabras, una ciudad imaginaria; se trata de una ciudad turca —una de las tantas ciudades turcas de los confines del imperio,

asentada en las orillas del gran río, «Dunărea împărăteasa»—. Nos detendremos en tres poemas, los que, mediante la palabra poética nos hacen penetrar, conocer, amar y odiar la ciudad de Isarlîc. El primero titulado *Nastratin Hogea la Isarlîc* es, aparentemente, narrativo. Cuenta, cómo, una tarde (la misma tarde eterna, cargada de calor, del vaho que se levanta del río; la tarde olorosa de todos los que han levantado ciudades imaginarias en los confines del «imperio») mientras «buscaba» el brillo perdido de un objeto por los polvorientos caminos que llevan a Isarlîc, el protagonista asiste a un acontecimiento extraordinario y maravilloso que congrega en el puerto a toda una multitud, mercaderes y mendigos, derviches y ladrones; allí aparece, como desde las aguas del cielo, un caique sin remos ni velas, con un mástil pequeño del cual cuelgan trozos de ropa vieja puestos a secar. El que dirige la embarcación, medio desnudo, «triste Argos», con cara y cuerpo hambrientos y atormentados, con ojos vacíos, escucha la palabra de bienvenida de la máxima autoridad de Isarlîc, el bajá. Éste reconoce en la figura esbozada sobre el cielo del atardecer al gran personaje de todo el espacio balcánico: el alegre, gracioso, perezoso contador de cuentos, viajero incansable Nastratin Hogea. Se creía que se había ahogado en las aguas del Bósforo pero su aparición en Isarlîc llena de gozo a los habitantes de la ciudad «elegida» por el personaje, convertido en una leyenda con aires hagiográficos. Se le invita a bajar a tierra, se le agasaja con garbanzos fritos, con frutos secos, con comidas exquisitas. En el barco no hay ningún movimiento, la cálida tarde se convierte en gélida cuando los presentes se dan cuenta de que el hombre santo, con dientes de acero comía de su propio cuerpo. La noche cae «aceitosa» disipando a la gente. Narrativo y simbólico, el poema retoma la idea del ser que se alimenta de sus propias entrañas, el santo que redime a los demás autoinmolándose a sí mismo. Ion Barbu utiliza la descripción de segundo grado, la sugerida por la metáfora, cuenta una historia «oriental» que tiene, como todas ellas, un trasfondo alegórico-simbólico. Este poema evoca una serie de motivos literarios «balcánicos» agrupados en formas delirantes de pintoresquismo, según Al. Ciorănescu (Alexandru Cionănescu, *Ion Barbu*, Edit. Fundației Culturale Române, 1997). Estos motivos provienen, en gran parte, de Anton Pann al que Barbu alude; sin embargo, se centra en un personaje rodeado de aquella muchedumbre en continuo movimiento que da calor «local» al espacio oriental. Isarlîc, la ciudad, existe a través de la gente que la habita. En cambio, el poema titulado *Isarlîc* es el del espacio de la ciudad, asentada claramente a la orilla del Danubio «La vreo Dunăre turcească», ciudad turca, fronteriza entre dos tierras: la del bien y la del mal. Se alza blanca hacia el cielo, bri-

lla a la luz del sol y habla con la voz pegajosa del vendedor de golosinas Selim. Las torres de las mezquitas suben hacia el cielo igual que la voz del almuecín. Al son de canción lenta que, hacia el final, se precipita locamente, cual ritmo de danza de aquellas zonas fronterizas, Isarlíc es la ciudad blanca, la ciudad de la peste de antaño, ciudad de piedra caliente y de huertos entre murallas «un târg temut, hilar și balcan-peninsular...». Entre la gente que va al mercado, cargadores, verdugos, doncellas, vendedores de buñuelos y rosquillas fritas, aparece de nuevo Nastratin —esta vez tal y como lo pinta la leyenda— alegre y listo, engañando y disfrutando del engaño, personaje carnavalesco, de teatro callejero y de tertulia de invierno. En cadencias de «balada» —con metáforas muy próximas al Romancero lorquiano, el poeta invoca a la ciudad ante sus puertas. Las maravillas del mundo, cargadas sobre mulas, esperan que se abran las puertas y el mágico «Ábrete Sésamo» pasa a «Deschide-te Isarlíc». El final del poema es jocosos; alude aparentemente a la renovación cruenta propuesta por Kemal en Turquía, renovación asociada a la matanza de cristianos. El tiempo histórico no existe en la blanca ciudad de Isarlíc, por lo tanto, sus habitantes pueden seguir burlándose y jugando, este «Juego segundo» que se convierte en una forma de vida. La metáfora se reemplaza por el lenguaje infantil gratuito que aumenta la sensación de livianidad, de carencia de tiempo «*Cînd noi, a Turchiei floare / Intr-o slavă stătătoare / Dăm cu sîc / Din Isarlíc*».

El último poema del ciclo evoca el final místico de la ciudad «novia», que vence a los turcos, los doce turcos echados a sus pies, sobre sus piedras, sacrificados al ídolo de la ciudad que vive eternamente y hasta el fin del mundo mediante el juego de palabras, el cierre de líneas en figuras geométricas. Isarlíc la blanca, celebra sus bodas místicas con la cábala, abandonándose, dejándose llevar hacia las esferas de la luz críptica de las figuras-estrellas. La ciudad bárbara de Isarlíc es la ciudad edificada mediante el manejo de la palabra poética. El autor construye una sintaxis de los tópicos balcánicos, desarrollando con alguno de ellos, también, un proceso de semantización.

La ubicación de la ciudad de Isarlíc se encuentra en el punto inefable, virtual —en el centro matemático, el cero generador y anulador donde las dos coordenadas, la espacial y la temporal se juntan. Se trata de un espacio soñado, proyectado como metáfora de la ciudad «balcánica», que desde Diu y Metopolis busca su identidad y encuentra sólo una imagen— la suya reflejada en las aguas del Danubio.

Hemos intentado ver, mediante el estudio de estas tres «ciudades imaginarias», cómo se articula el espacio fronterizo «oriental-balcánico» den-

tro del discurso literario rumano. Queda en el tintero, para otra ocasión, la ciudad de los «tres reyes magos» —el Bucarest de la Corte Vieja— la grotesca imagen de lo balcánico transmitido por la prosa de Mateiu Caragiale. Sirvan estas páginas de introducción a un mundo que nada tiene de «tradicional», ni de obsoleto, sino que, por el juego de la historia, vuelve a nuestras mentes en mágica proyección de cuento o en dramática imagen de guerra.