

Lo real y lo mágico en el mundo balcánico de Panait Istrati

Doina POPA-LISEANU

UN «HABLADOR» DE LOS BALCANES

Panait Istrati (1884-1935), escritor rumano de expresión francesa, es un caso bastante atípico en la historia de las dos literaturas a las que pertenece. Escritores contemporáneos y/o amigos, así como críticos de entonces y de ahora, han intentado condensar y definir esta originalidad suya en fórmulas más o menos atrevidas y acertadas: «vagabundo rumano» (J. Kessler), «vagabundo genial» (E. Raydon), «vagabundo de los Balcanes» (Blasco Ibáñez), «nuevo Gorki» (R. Rolland), «bohémio inspirado y genial, de la misma familia que Gorki y Jack London» (de nuevo Blasco Ibáñez), «cardo desarraigado» (M. Jutrin-Klener), «Charlot balcánico» (M. Iorgulescu). Hay también auto-definiciones, como la famosa «l'homme qui n'adhère à rien» que lanza el propio interesado para defenderse y justificarse ante su separación de los antiguos compañeros de ruta. Todas ellas aluden a un origen cosmopolita (hijo natural de una lavandera rumana de Baldovinești y de un traficante griego de Faraclata), a una vida aventurera (falta de domicilio fijo, viajes frecuentes, oficios muy variados, tres matrimonios), a una formación autodidacta (abandono muy temprano de la escuela y aprendizaje tardío del francés), a una literatura de signo autobiográfico (que brota precisamente de las heridas de una existencia difícil, cuyo momento álgido es un intento de suicidio). A través del vagabundeo por los Balcanes, Istrati, al igual que Gorki a lo largo del Volga, conoce la vida de sus futuros personajes, a los que llama «vencidos», ex hombres de los asilos nocturnos (los «bosiaki» de Gorki), de los caminos polvorientos, de las aldeas y ciudades de unos Balcanes quedados como atrás, en otro tiempo, de miseria, pero también de cierta pureza anímica. Es lo que Vin-

tila Horia¹ llama la literatura meridional «porque resulta de un contacto a plena luz y se opone, en este sentido, a la clásica literatura septentrional, hecha de sutilezas y matices encerrados en un salón, alrededor de una taza de té y entre gente culta».

Para Istrati, más importante que el resultado de la creación artística o literaria es la sinceridad del acto artístico y la sinceridad de los actos de la propia existencia del creador: «[...] si l'artiste est sincère [...] il écrit, non pour satisfaire la curiosité du lecteur, mais pour montrer comment il a été aux prises avec la vie, comment il a vaincu ou a été vaincu». Paradójicamente, Istrati, cuya existencia entronca con el circuito de la sensibilidad artística europea del período interbélico (las hipóstasis del rebelde, del aventurero y del amigo), tiene una poética en cierta medida decimonónica. Para él, el valor de la obra empieza allí donde se revela su sinceridad. Istrati pide al escritor, se pide a él mismo, «une preuve qu'il croit dans ce qu'il dit, que je sache que ce n'est pas de la littérature». La obra no significa nada sin una gran existencia vivida en el sufrimiento:

L'oeuvre meurt. L'homme est éternel. Les oeuvres sont toujours convaincantes, les hommes ne le sont que bien rarement. Or, notre époque —celle qui n'a pas de parole, celle qui produit et ne profite de rien— veut, pour accomplir sa destinée, plus d'hommes que d'oeuvres, ou, plus exactement, des hommes qui représentent leur oeuvre propre².

Las narraciones de Istrati quieren ser trozos de vida, sin artificio alguno, sin retórica. Sus mejores obras no son propiamente dicho novelas, sino más bien «conjuntos de cuentos relacionados unos con otros»³. Son *po-vestiri*, formas épicas de profundas raíces populares, entre novelas cortas y largas, simples en cuanto a trama y en las que se otorga especial interés al marco de la narración, adecuándolo al carácter íntimo de una confesión. Reino de los «hombres-historia» (expresión de Todorov referida al *Decamerón*), donde cada personaje es virtualmente un relato, el relato de su propia vida. En las postrimerías del romanticismo, su obra se nos entrega con facilidad, tal vez demasiada. Fuertemente influida por el lenguaje oral, puesto que Istrati era él mismo, según los recuerdos de sus amigos, un admirable cuentista, cuya voz, entonación y gestos subyugaban. Un «habla-

¹ Véase su *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976.

² P. Istrati, Prólogo a *Les hommes dans la prison* de V. Serge. París, Rieder, 1930, p. 16.

³ Blasco Ibáñez en el prólogo a la primera traducción de *Kyra Kyralina* en España.

dor», cuya ficción se inscribe a menudo en el mito popular y que está alimentada por los paisajes, rostros y costumbres de un espacio concreto, el espacio balcánico rumano.

EL MUNDO BALCÁNICO DE PANAIT ISTRATI

Rumanía no forma verdaderamente parte de la península balcánica, la más oriental de las penínsulas mediterráneas, ocupada en su mayor parte por la antigua Yugoslavia, Albania, Bulgaria, Grecia y una pequeña fracción del territorio turco. Región montañosa casi en exclusividad (el nombre viene del turco *balkan*, montaña), tiene llanuras como depresiones interiores encajadas en las montañas. Las migraciones pastorales han establecido lazos de unión entre la montaña y el llano, así como entre los diversos pueblos que habitan allí. Sin embargo, esa extraña mezcla (donde se han fundido ilirios, tracios, aqueos, dorios, griegos, escitas, celtas, romanos, cuados, macomanos, cartapos, godos, visigodos, hunos, lombardos, serbios, croatas, albaneses, rumanos, etc.) ha sido generadora de discordia, dando lugar a guerras más o menos continuas entre las distintas etnias, así como de todas o casi todas contra los turcos.

Rumanía, situada a las puertas de la península, ha participado activamente en las guerras y tratados balcánicos, a la vez que ha prestado cobijo a sus distintos pueblos. Más aún: en su cultura y en su literatura se ha dejado sentir la influencia de este espacio, dando lugar a una corriente llamada «el balcanismo literario». Entre sus primeros promotores se cuenta a Antón Pann, profesor de música religiosa de la primera mitad del siglo XIX y autor de falsas recopilaciones folclóricas (siendo la más famosa *Povestea vorbei*, 1847-1853). *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogeia* (Las travesuras de Nastratin Hogeia), obra publicada en 1853, es una traducción en verso de narraciones del folclore turco y representa el primer avatar de este interesante personaje en la literatura rumana. Encontramos en ella la itinerancia oriental, llena de peripecias, sin rumbo fijo, de un protagonista en busca de comida y abrigo, acompañado por otros de su misma estirpe, que le cuentan sus aventuras y vivencias. Algunas veces el círculo se ensancha y el héroe, llegado a una aldea a la hora del atardecer, participa en las reuniones (*șezători*) donde se recuerdan historias de carácter humorístico y didáctico, se dicen adivinanzas y se cantan canciones.

La filosofía de Nastratin es la moral de un Oriente donde el hombre de la calle vive en la pobreza y en la inseguridad del mañana. La tiranía y la

persecución le han inculcado previsión y paciencia, mientras que el humor le permite soportar mejor los sufrimientos y aliviar su alma. La narración de sus desventuras no está exenta a veces de una crítica mordaz, sobre un fondo histórico caracterizado con precisión. Aparentemente tonto, Nastratin se burla de sus propias flaquezas, provocando toda clase de situaciones ridículas en las que pasa sucesivamente de actor a espectador de sí mismo. Jugando hábilmente con la realidad y con la ilusión, el héroe persigue con tenacidad su único fin en el mundo: la supervivencia en una sociedad injusta y cruel.

Si nos hemos alargado al hablar de esta obra es porque Istrati, además de beber en las fuentes de la historia y del folclore rumano, reivindica, junto a Mateiu Caragiale y a su padre, Ion Luca, y antes que el poeta Ion Barbu, la filiación balcánica. Fraternaliza con las distintas razas que se mezclaban en los puertos danubienses, crea patéticas figuras de vagabundos y exporta todo eso más allá de las fronteras gracias al francés. Ello es tanto más significativo cuanto se trata de una corriente que no ha gozado siempre de admiración y respeto en la literatura rumana, cuyos críticos (véase sobre todo George Călinescu) no veían con demasiado buenos ojos la descripción del «Bucarest mediobalcánico, medioccidental, donde la finura más absoluta se mezcla con los tacos y los deseos más burdos... Mezcla de expresiones carnalescas, de impulsos lascivos, consciente de una herencia aventurera turbia, todo purificado y visto desde arriba por una inteligencia superior».

Istrati, pues, siguiendo toda esta tradición rumana (folclórica, pero también culta) muestra las distintas facetas orientales del mundo mediterráneo desde Turquía hasta el Oriente Próximo, desde los Balcanes hasta Egipto. Llamado por algún crítico, «Charlot balcánico», Panait, en cuyas venas se mezclan sangre rumana y griega, acumula kilómetros en un periplo que le lleva a descubrir los puertos cosmopolitas de Giurgiu y Constantza, los lugares míticos de Constantinopla y del Monte Athos, la verdadera humanidad de los emigrantes albaneses, griegos, turcos, sirios, malteses, judíos, rumanos. Este Oriente que latía ya en sus venas, le acoge en su seno y le brinda su comprensión y su ayuda. Istrati, por su parte, intenta reflejarlo de una manera objetiva, verídica, directa, repudiando en cierta medida su idealización.

¿Qué realidades balcánicas aparecen en sus obras? En primer lugar espacios, ciudades cosmopolitas en cuyos barrios y calles se mezclan distintas etnias. Brăila, por ejemplo, la ciudad de su infancia, es un verdadero espejo del mundo balcánico. Sus calles principales formaban un abanico que

abrazaba literalmente el Danubio. En medio, la *balta* (la charca), una pequeña isla cubierta de sauces, juncos y nenúfares, donde se escondían Codine y Adrién. Este último, siempre en busca de alojamiento barato, conoce las distintas *mahalale* (barrios) de la ciudad: la rusa, la judía, la griega, la gitana, formadas a lo largo de una calle principal, la *oulitza*. Los rumanos llamaban a la griega, la *oulitza kalimeresque*, ya que oían a los griegos diciendo siempre: *kalimera* (buenos días). Es ahí donde Nerranstoula (protagonista de la obra del mismo nombre) saltaba endiablada por encima de los agujeros que el ayuntamiento había mandado hacer para introducir el agua corriente, seguida ciegamente por sus dos enamorados: Marco el rumano y Epaminonda el griego.

También en el barrio griego se encontraba el taller donde trabajaba y vivía el padre de Kyra (en *Kyra Kyralina*). En el lado opuesto de la ciudad, el Tchétatzoué, mayoritariamente turco, los dos famosos por sus alegres orgías y sus costumbres ligeras; es ahí donde se encontraba la casa de las dos Kyras, elegante y acogedora.

Constantza (en *La famille Perlmutter*), puerto del Mar Negro, lugar santificado por el exilio del poeta Ovidio, era, en palabras de Istrati, un pequeño Istanbul rumano. Turcos, judíos, búlgaros, armenios, griegos, tártaros, convivían en una promiscuidad pintoresca, debatiendo asuntos de lo más variado. El viajero cosmopolita se sentía en su casa puesto que encontraba las comidas, la compañía y las costumbres que le convenían.

Istrati ama profundamente Constantinopla. Según él (en *Nerrantsoula*) es una de esas raras ciudades del mundo que no aburre nunca: es un poema alegre y triste a la vez, pero siempre sincero. El Bósforo repite amplificándolo el suspiro más bello y más completo que un corazón herido pueda exhalar: el famoso *aman bré!* de los turcos y de todos los orientales que hablan esa lengua. Toda la Turquía está contenida en ese *aman bré* y su corazón es Istanbul.

El Monte Athos es un lugar mítico para el mundo oriental, donde los ermitaños se han establecido desde el siglo VII. En sus distintos conventos, comunidades de hombres (desde los tiempos de Constantino Monómaco, en el siglo XI, queda prohibida la admisión de las mujeres y de todo animal hembra) de distintas nacionalidades —rusos, búlgaros, serbios y griegos— se imponen severas renunciaciones para alcanzar el reino de los cielos. Después de haber matado al *logofat* (terrateniente) que había deshonrado a su novia, Spilca (en *Présentation des haïdoucs*) se refugia en uno de ellos, el monasterio Pantelimon, fundado por la emperatriz Catalina II de Rusia, a quien no dejaron entrar ni tan siquiera el día de su inauguración. El *ploutache* (el re-

mero) se transforma en «el monje», pero por poco tiempo. La crudeza de la realidad se impone sobre el espejismo de la religión. El convento le parece un cuartel donde los soldados de «a pie», como él, están obligados a trabajar para los *staretzi* que comen, beben y se divierten con las mujeres de la aldea vecina. Adrien (en *Moines du Mont-Athos*) no se deja tampoco impresionar por la aparente religiosidad del lugar. Aborrece la comida, desconfía del fervor de los practicantes (entre los cuales destaca un judío), le molesta la riqueza que ahí se exhibe.

Hemos visto que la principal característica de estos espacios es la de ser habitados por una pluralidad de etnias. Por las páginas de Istrati desfilan rumanos, griegos, turcos, albaneses, judíos, rusos, sirios, libaneses, etc. No sabemos con certeza qué nacionalidad tenía Kir Nicolas, el entrañable *plachintar* (panadero-pastelero), amigo del joven Adrien (en *Codine*). Para los habitantes de su calle, Grivitzá, era o turco, o griego o albanés, ya que hablaba las tres lenguas. Pero en el fondo seguía siendo sobre todo un advenedizo, un «extranjero sospechoso». Aunque, desde su propio punto de vista, la diferencia no está en la nacionalidad:

*Grecs, Turcs ou Tartares, nous ne sommes que de pauvres hommes. La nation c'est un mot dont se parent deux sortes de gens: les très malins et les imbéciles*⁴.

Cuando Adrien, alter-ego de Istrati y personaje principal del ciclo de ficciones, le pregunta si no cree en la patria, contesta:

*Mais si [...], j'y crois: la nuit, quand je travaille seul. Je me rappelle que je suis un «sale Albanais». Alors je pense aux belles montagnes où je suis né et où j'ai passé une enfance douce et paisible... Et dans ces moments-là, je chante, ou je pleure; mais jamais l'envie ne me prend d'égorger un homme en pensant à ma patrie*⁵.

En la tienda de Kir Nicolas entra sobre todo gente pobre, mujeres encinta acompañadas de críos pequeños, adolescentes delgadas y hambrientas, soldados de un cuartel vecino. Un ambiente donde conviven toda la alegría y la miseria humanas y donde se oficia la verdadera religión del mundo bal-

⁴ Todas las citas pertenecientes a las obras de Istrati se reproducen según la edición de sus obras completas, Gallimard, 1968 y ss. A continuación se indicarán únicamente el título de la obra y el número de la página; en este caso, *Codine*, p. 91.

⁵ *Ibidem*.

cánico: la amistad, una amistad que nunca se encontrará en el Occidente mediatizado y frenado por la cultura.

Istrati, muy orgulloso de su ascendencia griega, retrata a muchos griegos en sus narraciones. Uno de ellos es Kir Leónidas, el primer patrón de Adrien en la Braila cosmopolita. La *crasma* (el bar) había sido fundada por el padre de Kir Leónidas, Barba Zanetto. Adentro olía al famoso cocido griego, rico en apio. En la bodega, la *hrouba*, toda clase de alcoholes de distintas procedencias (kirch, ron, cognac, mastica) para satisfacer los gustos de una clientela igualmente distinta: un anciano *sacadji* (aguador), Moche Cazatoura, un viejo capitán, Mavromati, bellas prostitutas.

Entre estas nacionalidades, los turcos, por razones históricas evidentes, aparecen generalmente en el papel de invasores, opresores, violadores. Nazim Effendi es un ejemplo: es el pervertidor de Stavru, el raptor de Kyra, el instrumento de todas las desgracias que afligirán a los hermanos. Guapo, rico, elegante, atrae a los adolescentes en su magnífico velero y los lleva hacia el más sórdido de los destinos.

El retrato de Nazim Effendi enlaza con una voluntad clara de denunciar los excesos de la dominación otomana y los esfuerzos hechos por los principados rumanos para adquirir la independencia. Es el núcleo temático de las narraciones sobre *haiduci*, generosos bandidos que desde sus refugios en los espesos bosques rumanos atacaban a los opresores turcos y robaban y castigaban a los terratenientes rumanos colaboracionistas.

Siguiendo con el anclaje en el contexto histórico y social, también encontramos en las obras de Istrati una voluntad de denunciar las condiciones míseras en las que vivían los pescadores de la Borcea (*Los cardos de Baragan*). Esta novela lleva en su dedicatoria el recuerdo de los once mil campesinos de los pueblos de Stanilesti, Bailesti y Hodivoaia, asesinados por el gobierno rumano en marzo de 1907. De la misma manera, las novelas más largas como *Le bureau de placement* o *La Maison Thüringer* presentan aspectos de la vida de los proletarios de Bucarest.

DE LO REAL A LO MÁGICO

Pero si bien Istrati muestra el propósito de aprehender la realidad rumana y balcánica para transmitirla literariamente, la representación que hace de la misma no es mera copia, sino más bien «un acto onto-creador, más cercano al sueño que al espejo» (según las palabras de Ernesto Sábato acerca del escritor argentino Ricardo Güiraldes). Sin llegar a formular-

la explícitamente, la poética de Istrati se sitúa a igual distancia del exotismo que invadía la literatura francesa de la época⁶ como del costumbrismo que imperaba en la incipiente novela rumana. En comparación con las novelas del campo que predominaban entonces (por ejemplo las de Duiliu Zamfirescu) o con las narraciones fantasiosas sobre *haiduci* (siendo las más conocidas las de N. D. Popescu) Panait Istrati idealiza la Rumanía balcánica, sirviéndose para ello de fantasías, saltos en el tiempo, misterios. Por ello creemos poder afirmar e intentaremos demostrar que ciertas páginas de *Kyra Kyralina*, *Onclé Anghel* o *Nerrantsoula*, entre otras, son «puro realismo mágico»⁷.

Inicialmente utilizado por el crítico de arte alemán Franz Roh⁸ en 1925 para caracterizar a un grupo de pintores post-expresionistas (Max Beckmann, Georges Grosz, Otto Dix), el término de realismo mágico hace referencia a una manera de ver las cosas envueltas en la luz matinal, inocente, de un segundo Génesis. Arte de realidad y magia, que recrea objetos ordinarios a través de una mirada maravillada, el nombre de «realismo mágico» fue reemplazado unos años más tarde, en 1958, por el propio Roh, por el de «nueva objetividad». Al emigrar de las artes plásticas a las artes literarias,

⁶ Los años 1920 se han caracterizado en la literatura francesa por lo que muchos críticos no dudaron en llamar «la vogue nouvelle des littératures étrangères» y de lo extranjero. Una rápida ojeada a los títulos publicados nos presenta una amplísima muestra geográfica: todos los países de Europa, así como los muy alejados, como Tahití o Japón. Citemos como botón de muestra las siguientes obras: *Caprice espagnol* (1929) de Marcel Brion; *Nuits de fer* (1924) de Yvonne Schultz, cuadro de las costumbres laponas; la extensísima producción de Pierre Benoit, en la que sus heroínas fatales, cuyos nombres empiezan siempre por la letra A, recorren distancias enormes, desde Alemania hasta Líbano; la también extensa producción de los hermanos Jérôme y Jean Tharaud, con novelas muy cercanas al reportaje, que describen los países negros, África del Sur, Arabia, Marruecos, Palestina, Siria, etc.; las novelas del argelino Jean Vignaud: *Sarati le terrible*, *La maison du Maltais*, o las del egipcio Elian J. Finbert: *Le fou de Dieu*, *le Destin difficile* y, tal vez la más conseguida, *Le batelier du Nil*. También podríamos recordar la descripción de los espacios mediterráneos en *Les heures de Corfou*, de A. Dubois; *Le mirage oriental, la Grèce du soleil et des paysages*, *le Jardin de la mort*, de Louis Bertrand, o de las regiones balcánicas: *Le paysan du Danube* de D. de Rougemont o *Domnica, fille du Danube* de L. Ch. Royer. Con razón afirma el crítico: «Aussi le roman français, pour la première fois dans son histoire s'adjuge-t-il le monde... Morand et Giraudou utilisent au maximum leurs passeports diplomatiques; Drieu commence à penser à l'Europe; c'est à ce moment que Valery Larbaud 'fait son plein'; Maurois annexe l'Angleterre, tandis que Maurice Bedel conquiert la Norvège, que Pierre Mac Orlan ressuscite les exploits des 'gentilhommes de fortune' et que la *Madone des sleepings* devient un mythe familier même aux midinettes et aux commis voyageurs» (C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, París, Editions du Seuil, 1971, p. 44).

⁷ Cf. E. Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas. Monte Ávila Editores, 1976, p. 20.

⁸ *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*, Leipzig, 1925.

recibió una nueva definición y participó de cierta confusión creada con otros similares como «lo real maravilloso» y la literatura fantástica. Para Anderson en el ensayo *El realismo mágico y otros ensayos* (Caracas, 1976),

entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es de formar la realidad en la magia de personajes neuróticos.

Definido así el «realismo mágico», vamos a intentar aplicarlo a algunos aspectos de las obras de Istrati. En primer lugar, podríamos hablar de una transformación del espacio exterior e interior. Braila, Constanza, la llanura del Baragan, se ven bajo una luz nueva. Codine y Adrien asisten al amanecer en los alrededores de Braila y descubren los grandes bosques poblados de sauces llorones bajo un cielo estrellado, claros inmensos que se abren de repente bajo la luz helada de la luna, animales al acecho. Es una naturaleza que araña, golpea, se defiende. Negro, violeta, verde muy oscuro, algún rojo, colores que evocan los poderes mágicos de un Codine, de un Cosma, los únicos que se atreven a penetrar en estos espacios mágicos. En el capítulo «A Japsha Rouge» de *Tsatsa-Minnka*, los terrenos pantanosos se vuelven en un lugar maldito, donde los juncos impiden el paso, los millones de mosquitos envenenan la sangre, las sanguijuelas destrozan el rostro del hombre, la tierra es un verdadero cepo para el pie, y los lobos hambrientos acechan al hombre.

Ici, le fourré de jonc est dense comme une brosse et haut de cinq mètres. Le ciel est traître; le voisinage, plus que dangereux. La voiture, la bête n'y pénètrent pas. L'homme, cette bête qui passe partout, y pénètre, mais non sans en sortir avec, au moins, une écorchure dont il gardera toute sa vie le poison⁹.

Los colores sombríos y terribles que reviste la naturaleza corresponden a un permanente movimiento de gigantización que recorre las descripciones, al igual que en la futura narrativa hispano-americana a la que se le apli-

⁹ *Tsatsa-Minnka*, p. 146.

có el rótulo de «realismo mágico»¹⁰. Ello se pone de manifiesto en la descripción que hace Istrati del Baragan. Presente en la literatura rumana desde 1835, gracias a un poema de I. Codru-Drăgușanu, el Baragan recibe la consagración definitiva en la obra de Alexandru Odobescu, *Pseudokyneghetikos* (1874) o «falso tratado de caza». Paraíso de las aves y deleite del cazador, la gran llanura es ocasión de virtuosismo descriptivo para el autor. La belleza del paisaje es aprovechada para introducir un elemento literario intertextual: las bandadas de grullas que surcan el cielo traen al recuerdo del culto viajero los versos de Dante sobre las dulces sombras de los muertos.

Istrati da vida al Baragan. Personaje principal de la novela *Los cardos de Baragan*, es un gigante temible, que no deja ni un árbol ni nada que pueda aplacar el hambre del viajero. La llegada del *crivatz* (el viento de otoño) despierta su mal genio y entre los dos, tierra y vendaval, consiguen desterrar hasta el último signo de vida. El resultado es un espacio completamente vacío, anterior a la creación, fuera del tiempo: «Nous disons alors: *Tsipénie!* (Plus âme qui vive!) C'est le Baragan. Et, Seigneur, que c'est beau»¹¹.

La misma transformación la sufren los espacios urbanos. En *Kyra Kyralina* los barrios de Karakioï y Tchétatzoué, los harenes de Constantinopla, son espacios reales pero a la vez mágicos puesto que son excesivos, perturbadores, producen una sensación de irrealidad:

La maison était une vaste villa située en dehors et au sud de la ville. Le grand parc qui l'entourait descendait jusqu'au Bosphore. Maison silencieuse, gémissant de richesses et remplie de domestiques invisibles (Kyra Kyralina, p. 106).

Los espacios interiores son igualmente inquietantes por su lujo desmesurado o por su miseria más atroz. La habitación donde las dos Kyras se divierten con sus *moussafirs* (huéspedes) aparece rica y destellante como una corte turca: grandes canapés recubiertos de tapices, luz de velas, sobre

¹⁰ Mucho antes, sin embargo, Enrique Anderson Imbert hablaba en estos términos de *Don Segundo Sombra*, la novela de Ricardo Güiraldes, contemporánea de *Kyra Kyralina* y con la que tiene más de un elemento en común: «La primera novela argentina que me asombró fue *Don Segundo Sombra*. Con un arte metafórico aprendido de los simbolistas franceses Ricardo Güiraldes idealizaba una Argentina gaucha que no existía y disolvía escenas muy naturales en una atmósfera preternatural de fantasías, misterios y saltos en el tiempo. En comparación con las novelas del campo que entonces predominaban (las de Benito Lynch, por ejemplo) también se pudo haber dicho del capítulo XV (y de su desenlace en el XVIII) que era "puro realismo mágico"» E. Anderson Imber, *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, p. 20.

¹¹ *Les Chardons du Baragan*, p. 12.

las mesas manjares exóticos y exquisitos. Por el contrario, los espacios donde se cobija Stavru en su deambular son paupérrimos, invadidos por gusanos, cucarachas, basuras. Todos ellos parten de la compleja realidad balcánica en la que los excesos se tocan, pero producen a la vez una sensación de irrealidad.

Los seres que habitan estos espacios viven peligrosamente, rozan las peores tragedias o sucumben directamente a ellas. Son apasionados, neuróticos, excesivos. Su físico, su vestimenta, sus gestos, sus manías, todo lo demuestra. Codine, Cosma, así como casi todos los *haïdoucs* son desmesurados en sus dimensiones y en sus gestos: ingieren cantidades enormes de comida y bebida, apenas adolescentes son capaces de manejar pesadísimas armas y de dominar fieras salvajes. He aquí como aparecen, envueltos en magia, los dos tíos de Kyra y Dragomir:

*C'étaient deux colosses de même taille, paraissant avoir entre quarante et cinquante ans [...] leurs grands yeux avaient un regard pénétrant, insupportable, mais clair et franc. Leurs mains poilues semblaient des pattes d'ours; ils étaient noirs comme des diables dans leurs ghebas, qui les enveloppaient depuis le cou jusqu'au-dessous des genoux. Ils restèrent un instant ainsi plantés, à nous regarder; moi, debout, croyant me trouver devant deux apparitions de contes; Kyra, jetée à leurs pieds*¹².

El simpático y enternecedor Kir Nicolas se transforma por la noche en una especie de dios, un Vulcano delante de su horno:

*Ainsi, isolé du monde, enveloppé par les ténèbres, Kir Nicolas redevenait chaque nuit l'homme-nature, tel que les montagnes d'Albanie l'avaient créé, tel qu'il avait été avant d'être offensé par les hommes et mis à genoux par la vie [...]. Tête découverte, nu jusqu'à la ceinture, la face embrasée, ses bras musculeux et son buste carré sembaient emportés dans un tourbillon*¹³.

Las mujeres, bellas como unas *Ilene Cosînzene*¹⁴ son siempre fatales. De hecho, uno de los personajes de Istrati afirma: «las mujeres están hechas

¹² Kyra Kyralina, p. 70.

¹³ Codine: 114-115.

¹⁴ *Ileana Cosînzeana* es el principal personaje femenino, la doncella, de los cuentos populares rumanos, a quien pretende y conquista *Făt-Frumos* (el Príncipe Azul).

para desviar el destino de los hombres». Inspiradoras de pasiones excesivas y a menudo culpables, no tienen conciencia del pecado y nunca se arrepienten. El amor entre el hombre y la mujer es una pasión sin límites, minada por los celos que son terribles como la muerte. Qué mejor ejemplo que los que inspira Nerrantsoula a Epaminonda y cuyo desenlace es el doble asesinato-suicidio en las aguas del Bósforo.

Pero sobre todo los personajes de Istrati están perseguidos por el *nenoroc*, la mala suerte balcánica, que otro oriundo de estos lugares, Cioran, definió como «mala suerte diaria y a la vez mala suerte metafísica (debería añadir) histórica». Se trata de una herencia, del llanto de los antepasados que se quejan en la sangre de sus descendientes, a quienes transmitieron el gusto y el veneno de la melancolía, de la tristeza y un gran cansancio de vivir. Por ello la muerte es recibida con alegría, para descansar. Nerrantsoula se deja arrastrar al mar por los brazos de su amante y canta la misma canción obsesiva que la acompañó toda la vida: *Nerrantsoula foundoti*.

Pero este mundo melancólico y cansado no siempre está triste. Está acompañado por la picaresca balcánica. Stavro, el desdichado hermano de Kyra, víctima de las pasiones de Nazim Effendi, mortificado esposo de una joven Tincoutza a quien no puede amar como marido, es famoso por sus chistes y sus historias alegres. El deambular por los caminos balcánicos agudece el espíritu, acoraza el sentimiento; el encuentro con otros desdichados minimiza las desgracias ajenas. Y luego está el continuo aprendizaje de la supervivencia, el desarrollo de la inventiva para poder comer, beber, descansar bajo un techo. A lo largo de los tres ciclos a él dedicados, Adrien Zograffi es un aprendiz de pícaro muy avisado, cuyos maestros son un aristócrata ruso arruinado, Mikhaïl; un árabe vendedor de *siróp* (jarabe), Barba Yani; un judío, Moussa. Todos ellos cuentan sus vidas y sus hazañas mezclando «las bromas con las lágrimas».

Esta atmósfera de ensueño es recreada también por cierta algarabía lingüística. Istrati escribió en francés, pero un francés trufado de palabras rumanas, griegas, turcas, etc., que salpican el texto. A menudo no hay traducción alguna al francés, siendo comprendidas a través del contexto; otras veces las acompaña una explicación en el cuerpo mismo del texto o en una nota. Hay también calcos semánticos, proverbios y refranes extranjeros, tacos e improprios. No se trata, evidentemente, de falta de vocabulario por parte del autor, ni siquiera de un afán de exotismo. Hay una voluntad de re-tratar en la palabra, en la mezcla de palabras, la mezcla de pueblos y razas de los Balcanes. Por otro lado, esta presencia casi descontrolada de palabras

que a menudo no se comprenden, que destacan en el texto con otra tipografía, contribuyen a perturbar al lector.

Istrati perteneció al mundo balcánico por sus orígenes cosmopolitas, por el tipo de vida que llevó, por lo mucho que amó estos espacios y estos hombres. Además, contribuyó al conocimiento del mundo balcánico porque lo virtió en un idioma universal que lo exportó más allá de sus fronteras. Pero también porque modernizó la visión pintoresca, exótica, de este mundo gracias a lo que pudiéramos llamar realismo mágico balcánico: disuelve escenas reales en una atmósfera de fantasías, misterios y saltos en el tiempo; aplica el análisis psicológico al examen de neurosis raras; el estilo se hace más poético; la lengua se vuelve confusa, babélica; la novela se fragmenta y hay una, dos, varias novelas dentro de la misma, como en un juego de espejos.