

**ANUARIO
2 0 2 0**



**INSTITUTO
CULTURAL
RUMANO**

m a d r i d

**ANUARIO
DEL INSTITUTO CULTURAL RUMANO DE MADRID
2020**

ANUARIO DEL INSTITUTO CULTURAL RUMANO DE MADRID

2020

Editado por:

Maria Floarea Pop



ANUARIO DEL INSTITUTO CULTURAL RUMANO DE MADRID 2020

Diciembre de 2020

© 2020, Instituto Cultural Rumano de Madrid

© 2020, Edición de Maria Floarea Pop

© 2020, de los textos, sus autores

Instituto Cultural Rumano
Plaza del Cordón 1
28005 Madrid

Tel.: 0034 917 589 566

www.icr.ro/madrid

Traducción de algunos textos: Cristina Botez, Andreea Georgiana Petcu

Revisión y correcciones de Francisco Javier Bran García

Diseño de Fabio de la Flor

Impreso en España
Printed in Spain



Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

ÍNDICE

PROEMIO

Maria Floarea Pop

Página 9

ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS

Las relaciones históricas entre Rumanía y España

José Luis Orella

Página 13

La expansión del Imperio, la búsqueda de la gloria: *Saeculum Traiani*, desde Hispania hasta Dacia

Florian-Matei Popescu

Página 26

HISPANISMO, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

Literatura española e hispánica en rumano y literatura rumana en español

Prof. Dr. Dan Munteanu Colán

Página 41

Hispanismo, apuntes en torno a una experiencia personal

Ioana Zlotescu

Página 53

Reflexiones sobre la traducción literaria y su papel en el caso rumano

Cătălina Iliescu Gheorghiu

Página 61

Un puente hacia Mihail Eminescu: De la docencia a la traducción (o viceversa)

José Manuel Lucía Megías

Página 69

Paul Celan. Centenario del nacimiento del poeta (1920-2020)

La "reminiscencia de un cante flamenco".

Atisbos de España en la vida y la obra del rumano Paul Celan

José Aníbal Campos

Página 91

**Literatura rumana en la escuela española: marco
legislativo, recursos para el profesor y ejemplos prácticos**

Jorge Martín Quintana

Página 103

CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Doina Lemny

Página 119

EL CINE RUMANO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

La fuerza del cine rumano

Augusto M. Torres

Página 123

El Nuevo Cine Rumano

Alicia Juan Lobato

Página 133

RUMANÍA EN LA MÚSICA 141

George Enescu

Cristina Andrei

Página 141

**Esbozos en torno a una idea de lo Rumano o la Rumaneidad
en la Música Sustantiva dentro del área
de difusión cultural grecolatina**

Josu de Solaun Soto

Página 154

PROEMIO

Este Anuario es un crisol de ideas, de nuevas interpretaciones, un puente entre dos culturas, una oportunidad de descubrir matices de la cultura rumana que son menos conocidos, de presentar momentos relevantes de su historia y de dar a conocer la efervescencia del presente, todo ello desde una perspectiva más personal de autores que son, por su propia actividad, embajadores valiosos y testimonios de profundo amor por Rumanía.

Los materiales propuestos se dirigen a un público heterogéneo. Su objetivo es poner de relieve aquellos elementos culturales en los que se han centrado los proyectos de valorización y promoción de la lengua y cultura rumanas en el año en curso.

El presente Anuario es un motivo de satisfacción porque a través de él podemos ofrecer a las personas interesadas una serie de estudios que son el resultado de investigaciones o reflexiones sobre diferentes aspectos de la cultura rumana y sus lazos con España; satisfacción, asimismo, por la oportunidad de coger el testigo de nuestros ilustres predecesores y sentar las bases de un proyecto continuativo que pueda reflejar la actividad cultural del Instituto Cultural Rumano de Madrid, manteniendo viva su vocación de promover adecuadamente la cultura rumana en el mundo hispánico enfatizando su carácter europeo.

El índice de esta publicación recoge sobre todo estudios literarios, pero da cabida también a otros aspectos culturales, como el cine, la música o las relaciones históricas hispano-rumanas.

La primera parte subraya hechos significativos que unen a los dos países, y lo hace desde una perspectiva histórica, diacrónica y con su enfoque en la figura y la época del emperador Trajano: se trata de la ponencia presentada en el coloquio científico de inauguración de la exposición arqueológica “Pons Traiani Drv-beta. Entre Hispania y Dacia”, organizada en 2019 en el Museo

Arqueológico de Asturias (Oviedo) por el Instituto Cultural Rumano, la Embajada de Rumanía en el Reino de España, el Museo de la Provincia Puertas de Hierro de Drobeta Turnu Severin y el Museo Arqueológico de Asturias.

Las contribuciones en la segunda parte presentan la visión de algunos hispanistas y traductores literarios que se han enfrentado al reto de dar a conocer obras importantes de la literatura rumana en español (y viceversa), dibujando un cuadro general de la rica actividad literaria que se ha desarrollado con el transcurso de los años y ofreciendo una reflexión sobre la lengua, los intercambios culturales y la traducción literaria, con su importante papel en la diplomacia cultural.

En el año 2020, en las condiciones excepcionales impuestas por la pandemia, el Instituto Cultural Rumano ha ejercido la presidencia del clúster EUNIC de los institutos culturales europeos acreditados en Madrid y ha tenido que adaptar su estrategia cultural empleando las oportunidades ofrecidas por la tecnología: instauró, junto a los colaboradores institucionales, un espacio virtual de celebración de las lenguas a través de un concurso interactivo de cultura europea, con actividades para adultos y niños dedicadas a la traducción y talleres de conversación en varios idiomas. Muchas de las conferencias en línea organizadas en el marco de la Semana Europea de las Lenguas, el Día Internacional de la Traducción o el Día de las escritoras, así como el proyecto digital “Voz a los traductores”, han constituido un merecido homenaje a la figura del traductor y a su gran labor de puente intercultural. El escritor Octavio Paz, para definir las destrezas artísticas y lingüísticas del traductor, utilizaba la expresión “industria verbal”, esto es, un trabajo de carpintería, albañilería, relojería o jardinería, pues son muchas las tareas que se llevan a cabo manejando con sabiduría la lengua.

La lengua y la traducción son conceptos interconectados. El traductor y jurista Miguel Sáenz en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (RAE) habló de la “servidumbre y grandeza de la traducción”, recordando acaso los conceptos de “miseria y esplendor de la traducción” de Ortega y Gasset, para evidenciar que la traducción es, en todas las acepciones de la palabra y a partir de su etimología latina, el “pasar de un lado a otro”, una manera de servir y, desde el punto de vista literario, de

internacionalizar. Es muy conocido, en este sentido, aquel dicho de José Saramago que indicaba que “si los escritores hacen la literatura nacional, los traductores hacen la literatura universal”.

Muchas de las obras de literatura rumana se han podido publicar en España gracias a los programas de apoyo a la traducción del Instituto Cultural Rumano a través del Centro Nacional del Libro (CENNAC).

En 2020 se ha celebrado asimismo el centenario del nacimiento del poeta Paul Celan. A ello se han consagrado varias actividades, conferencias, un volumen colectivo de ensayos y una exposición virtual, mientras que en el presente Anuario se ofrece una visión original sobre las conexiones del poeta con España, país que nunca tuvo la oportunidad de visitar.

Un segmento de esta publicación está dedicado al cine rumano, muy conocido y apreciado en España gracias también a los esfuerzos del Instituto por organizar de manera continuada la Muestra de Cine Rumano en varias ciudades españolas. Cada año en la Muestra se presenta lo mejor de la producción cinematográfica de nuestro país, películas de directores conocidos y reputados de la talla de Cristian Mungiu, Radu Jude, Cristi Puiu, Radu Muntean o Corneliu Porumboiu, entre otros. Directores que, tras ganar importantes premios en festivales internacionales, han recibido críticas elogiosas en todo el mundo y han conquistado al público.

Otro capítulo hace referencia al programa anual del Instituto Cultural Rumano de Madrid denominado “Rumanía en la música” y presenta un esmerado análisis de la idea de rumanidad en dicho arte, así como un retrato del gran compositor, violinista y director de orquesta George Enescu en el 65.º aniversario de su muerte.

Las contribuciones aquí incluidas revelan interpretaciones interesantes sobre los aspectos culturales tratados desde una perspectiva personal por los autores, profundamente involucrados en la labor de dar a conocer la cultura rumana en sus varias expresiones.

El Anuario resulta iluminador en cuanto a la actividad desarrollada por el Instituto, e ilustra las directrices y los principales programas culturales por él implementados. Al mismo tiempo, el presente volumen refleja el interés de los historiadores, filólogos o artistas españoles por temas de historia, literatura y otras artes rumanas, ofreciendo una visión e interpretación propias.

La publicación se propone establecer una nueva línea de investigación en la actividad del Instituto que, más allá de los proyectos culturales y de los cursos de lengua y cultura rumanas abiertos a todos los interesados de España gracias a sus modalidades mixta, presencial y en línea, pueda reafirmar la prestigiosa posición alcanzada por nuestra institución entre los organismos académicos y culturales extranjeros con actividad en España. Son numerosas las culturas y formaciones diferentes que confluyen en esta obra, fruto de las colaboraciones puestas en marcha y del misterio y la fascinación que nuestro país sigue despertando en el público hispánico.

Maria Floarea Pop

I ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS

I.1 Las relaciones históricas entre Rumanía y España

José Luis Orella¹

Las relaciones históricas entre Rumanía y España han sido escasas en razón de la distancia de sus fronteras. Sin embargo, las que podrían denominarse como las primeras relaciones diplomáticas se produjeron en el siglo XV, cuando se firmó un tratado de cooperación por el príncipe de Transilvania, Juan Hunyadi (Ioan de Hunedoara) y el rey Alfonso IV de Aragón. Durante el mismo período, una representación castellana de Enrique IV visitó la Corte moldava de Esteban el Grande, quien es considerado uno de los grandes monarcas que intentaron unir a los rumanos en un solo reino. El objetivo de aquellos acuerdos era la búsqueda de aliados para frenar la expansión otomana, si bien no hubo modo de evitarla. Después del dominio turco de los Balcanes, los contactos entre rumanos y españoles se multiplicarán durante el siglo XVI y XVII por la relevancia de España como primera potencia mundial, y esto se visualizará de forma cultural en el ámbito transilvano, que conservaba una amplia autonomía del dominio otomano. Los cronistas Grigore Ureche y Miron Costin, que extendieron la unicidad cultural de los moldavos, valacos y transilvanos, serán quienes proporcionen noticias de España y su pueblo.

1 José Luis Orella, profesor titular (con acreditación de la ANECA) de Historia Contemporánea en la Universidad CEU San Pablo, Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad de Deusto y de Derecho Político por la UNED. Autor de libros y artículos sobre la identidad cultural y foral vasca, la construcción de la sociedad civil católica en España, y estudios sobre la formación de la sociedad contemporánea en los países centroeuropeos y orientales en contraste con la sociedad española. Entre los últimos, *La España del Desarrollo*, Valladolid, Gallandbooks, 2014; *El terrorismo en la Europa del Bienestar*, Madrid, Dykinson, 2020; y *El Beato Maloyan en el Gólgota de los armenios*, Madrid, Encuentro, 2020.

En aquellas relaciones entre rumanos y españoles destacará Nicolás Olahus, uno de los mayores humanistas e historiadores europeos del Renacimiento. Después de la conquista otomana del reino húngaro tras la derrota de Mohács en 1526 y la muerte de Luis II, fue proclamado rey Fernando I de Habsburgo, esposo de Ana Jagellón de Hungría y Bohemia, en 1527. Nicolás Olahus acompañó a María de Habsburgo, la reina viuda de Luis II y hermana de Carlos V, a los Países Bajos, donde ejerció de gobernadora. A su vez, el eclesiástico rumano prestó diferentes cargos en Bruselas (1531-1542), tras lo cual partió a las antiguas tierras de la corona magiar sin conquistar. Allí ejerció de regente, como obispo de Zagreb en 1543, obispo de Eger en 1548 y, desde 1553 hasta su muerte, arzobispo de Estrigonia, la dignidad más alta de la jerarquía eclesiástica del reino húngaro. Como amigo de Fernando de Habsburgo, el hermano de Carlos V nacido en Alcalá de Henares, Olahus será canciller húngaro desde 1543, y entre 1562 y 1568 será regente real húngaro. Llegó a coronar en 1563 como rey de Hungría a Maximiliano II de Habsburgo, hijo de Fernando y Ana. Como humanista, favoreció la implantación de los jesuitas españoles en Nagyszombat (1554), portando consigo la universidad más moderna de la época, y tuvo correspondencia con los mayores intelectuales de la época y del Imperio español, como el agustino Erasmo de Róterdam. A principios del siglo XVII, el rey Felipe III regalará una espada forjada en Toledo al príncipe rumano Miguel el Valiente, que reunió a valacos, moldavos y transilvanos durante un tiempo bajo su mando, en revuelta contra los otomanos, y fue aliado del emperador Rodolfo II, primo de Felipe III, quien deseaba la alianza con el nuevo poder rumano.

En el siglo XVIII se reintegraría por vía militar el resto de las tierras de la corona magiar al Imperio de los Habsburgo. Uno de sus servidores, el boloñés Ferdinando Marsigli (1658-1730), fue el responsable del redescubrimiento de las ruinas romanas de los territorios transilvanos. No obstante, aquellos territorios permanecerán separados hasta el siglo XIX. Transilvania será una dependencia del Imperio austríaco, posteriormente Austria-Hungría, mientras que el resto siguió bajo el dominio otomano. Tendrán que llegar los años de la independencia y la unión de los territorios rumanos en la contemporánea Rumanía para volverse a

encontrar ambos países. España reconocerá la independencia del nuevo Estado rumano el 12 de abril de 1880.

Las relaciones diplomáticas rumano-españolas se establecerán el 23 de junio de 1881, cuando el encargado de negocios, Juan Pedro de Aladro, funde en Bucarest la Legación del Reino de España. Rumanía hará lo propio con la Legación Rumana en España, el 15 de junio de 1913, bajo la dirección de George Cretzianu, en calidad de Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario.

En 1885 se puso en marcha el primer Consulado de Rumanía en España (un Consulado Honorario), en Barcelona, que en 1895 ascenderá al rango de Consulado General. A este lo seguirá la creación de otros Consulados Honorarios en Cádiz (1890) y Valencia (1913), a los que se añadirán con el tiempo algunas ciudades de Canarias y de las costas vasca y mediterránea. Entre aquellos diplomáticos españoles que descubrirán Rumanía estará Ramón de Basterra.

Ramón de Basterra, el trovador de Rumanía para los españoles

El cónsul Ramón de Basterra será quien descubra Rumanía a los españoles. Lejos de ser un diplomático más, el bilbaíno había prestado servicio en Francia, Bélgica, Inglaterra y Alemania. Amigo de Miguel de Unamuno, desempeñó su labor en la Embajada ante el Vaticano, de manera que pudo conocer Roma, respondiendo así a sus concepciones clasicistas de la literatura. Asumió su puesto el 1 de julio de 1915 y concluyó su estancia en 1917. En ese mismo año se le consignará la Embajada Española en Bucarest, Rumanía, en plena Guerra Mundial, donde vivirá la ocupación del país, hecho que lo obligará a trasladarse a Iași. Su estancia lo pondrá en contacto con la principal relación de nuestro país con Rumanía. El emperador Marco Ulpio Trajano (53-117), que reinó desde el año 98 hasta su muerte, fue el primer gobernante romano de origen no itálico, nacido en Itálica, población cercana a Sevilla. En 101 inició una expedición punitiva contra la Dacia gobernada por el rey Decébalos, a quien derrotó en Tapae en 102, para terminar conquistando la región en 106. La Dacia será dominada por legiones entre las que se encontraban la VII Claudia, fundada por Pompeyo, y la XXX Ulpia Victrix, formada

y reclutada en Hispania. La Dacia será repoblada por veteranos legionarios y otros colonos del Imperio, lo que dio origen a la comunidad nacional rumana.

La admiración de encontrar en un lugar –en aquel entonces– lejano un pueblo hermano significó en el vasco la redacción de *La obra de Trajano* (1921), un ejemplo de su fervor y admiración por una Roma que visualiza en la descripción de la Rumanía de los años veinte: Trajano es el símbolo de unidad entre oriente y occidente. Por enfermedad deberá ser repatriado, aunque partirá a Caracas, Venezuela, donde escribirá *Los navíos de la Ilustración* (1925). No obstante, en 1926 es nuevamente repatriado a España, y fallece el 17 de junio de 1928 en Madrid, después de su fracasado intento de recuperación en su querida Plentzia, abierta al mar Cantábrico.

Ramón de Basterra pertenece, junto a Mourlane Michelena, Rafael Sánchez Mazas y Fernando de la Quadra Salcedo, al grupo que se denominará la “Escuela Romana del Pirineo” y que tenía su punto de reunión en la tertulia del café Lyon d’Or. A nivel local defendían la imagen de un Bilbao cosmopolita, una ciudad abierta a las nuevas corrientes literarias, frente al arcaísmo bárbaro del nacionalismo vasco. A nivel externo, sus gustos estéticos se acercaban a lo que el catalán Eugenio d’Ors había iniciado con su admiración por la estética imperial romana. A este respecto, Sánchez Mazas pudo deleitarlo por su experiencia como corresponsal en Roma durante la época mussoliniana, saludando la marcha fascista sobre Roma como un elemento modernizador y creador de una nueva era. La vinculación de Basterra con Roma era también estrecha, pero la vivió a través de su destino en la Embajada de Bucarest, disfrutando de la obra heredada por Trajano en la antigua Dacia. La “Escuela Romana del Pirineo” será dirigida por Pedro Eguillor (1877-1937), quien la llevará a convertirse en uno de los principales laboratorios de ideas de la derecha monárquica y católica. Llegó incluso a estudiar objetivos tanto en estética como en el plano de la moral, en virtud de la relación artística de sus componentes.

Rumanía y España, las segundas patrias de los perdedores de la historia

España, sin embargo, se convertirá en tierra de sangre y pólvora cuando estalle su Guerra Civil, que será un acontecimiento de relieve internacional. La Komintern organizará las Brigadas Internacionales como apoyo del gobierno del Frente Popular, que ya se encontraba en manos de los comités revolucionarios de anarquistas, comunistas y socialistas. Andreu Castells, en su libro *Las Brigadas Internacionales en la guerra de España*, cita la presencia de unos 615 rumanos, en su mayor parte reclutados en la colonia emigrante de Francia, de los cuales unos 43 murieron en combate. El primer rumano combatiente fue el doctor Andrei Tilea “Ceapaev”, que entró por Hendaya en España, en agosto de 1936, y combatió contra los voluntarios navarros que tomaron la frontera. El más célebre de los brigadistas sería el comunista Valter Roman, que comandó una unidad de artillería en la Brigada XI y que relató su estancia en España en sus memorias de guerra *Bajo el cielo de España*. Llegó a ser ministro con Nicolae Ceaușescu.

El bando nacional también tuvo su representación rumana, al venir el héroe militar de la Primera Guerra Mundial, el general Cantacuzino-Grănicerul, para entregar su espada al general Moscardó, héroe del asedio al alcázar de Toledo. El militar se vio acompañado por otras siete personas representativas del movimiento de la Guardia de Hierro, fundado por Corneliu Z. Codreanu, su segundo en el mando, Ion Mota, y sus compañeros Vasile Marin, Bănică Dobre, Gheorge Clime, Alexandre Cantacuzino, Neculai Totu y el padre ortodoxo Dumitrescu. Los siete jóvenes ingresaron en la legión española y participaron en los combates que se libraron en los alrededores de Madrid, donde morirán Ion Mota y Vasile Marin. El resto regresó a Rumanía. Neculai Totu escribirá el libro *Notas del frente español. 1936-1937*, publicado en castellano el 13 de octubre de 1970. En Majadahonda se conserva un monumento levantado a la memoria de los dos caídos rumanos.

En la Segunda Guerra Mundial España mantendrá su neutralidad, necesaria para proceder a su reconstrucción, mientras Rumanía entraba en el conflicto como medio radical para recuperar los territorios arrebatados por la URSS en 1940 (Besarabia y Bu-

covina). El final de la guerra trajo la instauración de un régimen comunista en Rumanía, amparado por la presencia militar soviética. El 4 de abril de 1946 el Gobierno de Bucarest rompió las relaciones diplomáticas con el Gobierno del General Franco. El 22 de mayo de 1946, el Gobierno comunista rumano reconoció al Gobierno de la España republicana en el exilio, y el 10 de octubre de 1947 estableció relaciones diplomáticas a nivel de legación con dicho gobierno.

En la Rumanía comunista encontrarán su hogar varios líderes del PCE, siendo Nicolae Ceaușescu el líder comunista que más apoyos y medios les proporcionó. El PCE dispondrá de la Radio España Independiente (REI), nacida a iniciativa de la Komintern en julio de 1941. Se trasladará en 1955 a Bucarest, donde Pedro Aldamiz (Ramón Mendezona) se convertirá en su director y donde intervendrá la presidenta del PCE, Dolores Ibárruri. Entre sus colaboradores estarán Jordi Sole Tura, futuro padre de la Constitución de 1978, y la locutora Victoria Pujolar. Los técnicos eran miembros de la Securitate. Otro instrumento de propaganda comunista será un programa en español en la Radio Rumanía Internacional, que también comenzará en el mismo año de 1955. En este segundo medio se hará famosa la dirigente comunista Hortensia Vallejo, mujer del citado comunista Valter Roman. En el programa intervendrán comunistas españoles y rumanos. En 1957 se creó la sección de Lengua y Literatura española de la Universidad de Bucarest y algunos de los discípulos de Iorgu Iordan trabajarán en la emisora.

La hispanística rumana ya tenía raíces con la primera versión rumana del *Quijote* de Ion Eliade Rădulescu, publicada en 1840. España era conocida por libros de viajes de algunos escritores y diplomáticos como Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu y Vasile Alexandrescu-Urechia durante las décadas de la segunda mitad del siglo XIX. Vasile Alexandrescu-Urechia fue miembro de la sección literaria y artística y de la sección de lengua de la Real Academia Española, por su labor de transmisión de España en Rumanía. Los viajeros atraerán a algunos estudiantes que se iniciarán en los estudios de clásicos del Siglo de Oro español. En los inicios del siglo XX se producirá el interés por España. Alexandru Popescu-Telega (1889-1970), catedrático de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Bucarest, se conver-

tirá en uno de los principales hispanistas con sus obras sobre los clásicos, autores de la generación del 98 y escritores hispanoamericanos. La enseñanza en español se iniciará en 1927, y el 5 de marzo de 1942 se firma un acuerdo entre Rumanía y España para intensificar los cambios culturales y científicos, la creación de rectorados y cátedras de lengua y cultura españolas en Rumanía y, respectivamente, de lengua y cultura rumanas en España, los intercambios de profesores universitarios y estudiantes, las publicaciones científicas, la traducción recíproca de obras científicas y literarias, y la constitución de una asociación con el nombre simbólico de *Traian*, en cada uno de los países, como asociación de colaboración rumano-española. Sin embargo, tras terminar la guerra será interrumpida en 1948 por las autoridades comunistas, por ser el español el idioma de un país “fascista”. Será el hispanista y académico Iorgu Jordan quien logrará revertir la situación en 1957 con la Cátedra de Lingüística Románica, Lenguas y Literaturas Iberoamericanas, en la que se imparten cursos de español, portugués y catalán.

A su vez, España se convertirá en el hogar de los rumanos exiliados del comunismo. El acuerdo cultural firmado entre ambos países servirá para poder becar a los más brillantes estudiantes, perdidos en los campos de refugiados de la posguerra. Los rumanos eran un colectivo pequeño, pero de gran calidad intelectual por el número de estudiantes y profesores refugiados en el país ibérico. Tres cuartas partes de ellos eran legionarios o simpatizantes de la Guardia de Hierro, aunque con presencia de otros grupos liberales, campesinos y nacionalcristianos. España mantendrá el reconocimiento oficioso de quien fue el embajador rumano hasta 1944, Nicolae Dimitrescu. En diciembre de 1947, el censo español proporcionaba las siguientes cifras globales de residentes y transeúntes en territorio español: 434 húngaros, 49 bálticos, 118 rumanos, 35 rusos y 119 yugoslavos.

La comunidad rumana siempre estuvo en el entorno del centenar de miembros. Sus elementos dirigentes procederán del equipo diplomático representante en España: Nicolae Dimitrescu, el embajador rumano en Madrid hasta el armisticio de 1944; Alejandro Busuiocanu, consejero cultural de la legación; Aron Cotruș, consejero de prensa; George Antoniaide, agregado comercial; y Traian Popescu, delegado de la Guardia de Hierro en España. A la

vez, la comunidad contará con relevantes miembros como Stelian Popescu, exministro de Justicia en varios gabinetes de los años veinte; el príncipe Constantin Cantacuzino, vicepresidente de la Comunidad Rumana en Madrid, y el príncipe Mihail Sturdza, antiguo ministro de Asuntos Exteriores durante el breve período del Estado legionario. En las actividades hispano-rumanas siempre participaron los generales Ricardo Villalba Rubio (1892-1994) y José Díaz de Villegas y Bustamante (1894-1968), que se convirtieron en sus principales amigos. El primero será presidente de la Hermandad Hispano-Rumana.

El embajador Nicolae Dimitrescu había sido nombrado ministro plenipotenciario en España (1938-1945) por el rey Miguel I, en 1941. Fundó la Asociación *Traian* y consiguió la creación de una cátedra de rumano en la Universidad Complutense de Madrid. Ocupado su país por los soviéticos, Nicolae Dimitrescu se exilió en España, donde le fue reconocida su labor diplomática como a los representantes de otros países europeos de la zona. Falleció en Madrid, el 11 de junio de 1990, a los noventa y cuatro años.

En el campo cultural, la representatividad rumana será muy densa por la presencia de intelectuales de relieve como Aron Cotruș, Alexandru Gregorian, Alexandru (Alejandro) Busuioceanu, Alexandru Ciorănescu, Vintilă Horia, George Uscătescu, Traian Popescu, Radu Enescu, Aurel Răuță, Traian Demetrescu y Cirilo Popovici, entre otros. La “Escuela Rumana de Madrid” será muy ensalzada por la relevancia de sus integrantes. Entre sus principales miembros destacarán los siguientes:

Alejandro Busuioceanu (1886-1961), consejero cultural de la embajada rumana desde 1942, fue quien dirigió el recién fundado Instituto Cultural Rumano en Madrid, a lo que se añadirá la labor del lectorado de lengua y literatura rumana en la Universidad Central de Madrid, actual Complutense. El Instituto Cultural Rumano de Madrid fue inaugurado el 17 de diciembre de 1942 con una ceremonia en la que participaron conocidas personalidades de la vida diplomática y cultural madrileña. Alejandro Busuioceanu era poeta, historiador del arte, traductor y ensayista en lengua rumana, aunque también se dedicó al ensayo en español. Como crítico de arte, contribuyó a divulgar la obra de El Greco a nivel internacional, especialmente en Rumanía, y tradujo al rumano algunos poemas de la mística de san Juan de la Cruz. Se estableció

como profesor de Historia del Arte en la Facultad de Letras de la Universidad Complutense de Madrid.

Vintilă Horia (1915-1992) nació en Segarcea, en Rumanía. Fue diplomático en Roma y Viena hasta 1944, año en que es internado con su esposa en los campos de concentración nazis de Krummhübel y Mariapfarr. Liberado en junio de 1945, fue obligado a vivir en el exilio de por vida, como sus amigos Emil Cioran y Mircea Eliade. Primero se instaló en Argentina y luego en España, donde se afincó en Madrid. En 1960 obtuvo el Premio Goncourt con la novela *Dios ha nacido en el exilio*. Después de un período de cuatro años, en 1964 regresó a España, estableciéndose como profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y luego como catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alcalá de Henares. En 1981 fue Premio Dante Alighieri de Florencia.

George Uscătescu (1919-1995) nació en Curteana, Rumanía. Historiador, politólogo, sociólogo, ensayista y literato. Políglota, dominó los idiomas rumano, español, italiano, alemán, griego y latín. Se convirtió en el principal divulgador de la cultura rumana en España, como lo demuestra su obra *Rumanía: Pueblo, historia y cultura*, publicada en el CSIC en 1951. Doctor en Filosofía (1941) y Derecho (1943) en Roma. En 1944 llegó a España, país en el que se integró y que consideró su segunda patria. Colaboró en las principales revistas de pensamiento: *Escorial*, *Arbor*, *Revista de Estudios Políticos*, *Punta Europa* y *Verbo*. Tuvo una columna habitual en prensa titulada “Ventana abierta”, en el diario *ABC* de Madrid. Fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona; luego fue catedrático de Teoría de la Cultura y Estética General en la Universidad Complutense. También fue presidente de la Sociedad Iberoamericana de Filosofía y presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos Giovanni Gentile de Roma. Su obra *Erasmus* fue Premio Nacional de Literatura Marcelino Menéndez y Pelayo de 1970.

Aurel Răuță (1912-1995) nació en Câmpulung Muscel. El profesor Răuță fue ingeniero agrónomo en su país, donde ocupó los cargos de director de personal en el Ministerio de Agricultura y, más adelante, de consejero en el Instituto Nacional de Cooperación. Después estudió en Italia, de donde partió a España en 1944. En este país fue catedrático de Filología Románica en la

Universidad de Salamanca y de la Asociación Hispano-Rumana de Salamanca, donde desarrolló una importante actividad como impulsor de la difusión de la cultura rumana, como fue en 1966 la organización del X Congreso de la Sociedad Académica Rumana con el tema “Romanidad, Hispanidad, Rumanía”, al que asistieron, entre otros, Mircea Eliade, Ion Rațiu y el monseñor Octavian Bârlea. Aurel Răuță fue el autor de la primera gramática rumana para españoles en 1947, que tendrá tres ediciones. En 1983, fue cofundador en Madrid de la “Fundación Cultura Rumana”, junto a Vintilă Horia, Radu Enescu, Alexandru Gregorian y el monseñor Alexandru Mircea. Además, fue vicepresidente de la Sociedad Numismática Española y el presidente de la Fundación para el Estudio de la Numismática. En París organizó el centenario de Mihai Eminescu, del 16 al 18 de junio de 1989, que fue el mayor hecho cultural de la diáspora rumana.

Aron Cotruș (1891-1961), poeta y autor de *Rapsodia ibérica*, trabajó como agregado de prensa en Roma y Varsovia y, durante la Segunda Guerra Mundial, como secretario de prensa en Madrid y Lisboa. Se convirtió en el presidente de la comunidad rumana en el exilio y posteriormente fue editor de la revista *Carpathians*.

El poeta Horia Stamatu (1912-1989) se exilió en 1941 en Alemania a través de Bulgaria y fue internado en el campo de concentración de Buchenwald de 1942 a 1944. Después fue condenado a muerte *in absentia* por un tribunal comunista rumano. Desde 1945 vivió en Friburgo de Brisgovia, donde estudió filosofía en la Universidad de Friburgo. De 1948 a 1950 vivió en París, donde fue uno de los fundadores del instituto de investigación rumano afiliado a la Sorbona, junto a Eugène Ionesco, Emil Cioran, Mircea Eliade, Edmond Jaloux y Marcel Brion. De 1951 a 1961 se estableció en España, donde fue editor de la revista *Oriente Europeo* y cofundador de las revistas *Libertatea românească* y *Fapta*. Regresó a Friburgo en 1961, donde permaneció hasta su muerte.

Otro rumano importante de este elenco fue Cirilo Popovici (1902-1995), crítico de Arte y autor de dos ensayos sobre el arte contemporáneo. Además de escritor, fue profesor de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Asociación Internacional de Crítica de Arte. Fue uno de los promotores del Primer Congreso Internacional de Arte

Abstracto en 1953, en Santander. Tampoco hay que olvidar a su esposa, la escultora María Droc (1903-1987), autora de composiciones abstractas y expositora en varias ferias nacionales e internacionales.

Durante ese tiempo, los rumanos exiliados consiguieron crear los primeros estudios de Lengua y Literatura Rumanas en Madrid y en Lisboa. En la primera, gracias al citado Alejandro Busuioceanu, y en la segunda, al filósofo Víctor Buescu. También consiguieron un Boletín Rumano de Informaciones y un programa en rumano en Radio Nacional de España, cuyos delegados en Madrid fueron George Antoniadu y Aron Cotruş. El abogado George Demetrescu, que había sido director general del Departamento de Comercio Exterior en 1938-1941 y se exilió el 23 de agosto de 1944, condenado a muerte en rebeldía, fundó en Madrid la Asociación Amigos de Majadahonda, a la memoria de Mota y Marin. Participó como locutor en Radio Alerta, en un espacio sobre Rumanía que se emitía diariamente durante veinte minutos, dirigido por Horia Sima, el segundo jefe nacional legionario que vivió refugiado en España.

En 1948, el gobierno español autorizó el Comité de las Naciones Oprimidas por el Comunismo, formado por los antiguos ministros, diplomáticos y representantes de Hungría, Eslovaquia, Croacia, Bulgaria, Polonia, Rumanía y la República Checa. Desde 1947, funcionó también el Colegio Mayor Santiago Apóstol, sito en la calle Donoso Cortés, donde los estudiantes de la Europa ocupada por el ejército soviético podían terminar sus estudios en la Universidad Complutense. Entre los invitados que participaron en la formación de aquellos estudiantes centroeuropeos y balcánicos estuvieron Cirilo Popovici, quien les habló de “Tendencias en el arte moderno”, y George Uscătescu, que hizo lo propio sobre “Aventuras de la libertad”.

Desde 1949, España mantuvo abiertas las legaciones diplomáticas oficiosas de los países que, ocupados por el ejército soviético, habían sido absorbidos por la URSS o habían tenido que adoptar la forma de repúblicas populares, a cuyo cargo estuvieron los ministros plenipotenciarios con funciones consulares y de relaciones públicas. Estos desempeñaron una importantísima labor en la adjudicación de documentación a los conciudadanos que huían y necesitaban aquel requisito para poder exiliarse en América.

Del reconocimiento diplomático a la relación cordial

El 5 de enero de 1967 se firmó en París el Acuerdo sobre el establecimiento de representaciones consulares y comerciales entre las dos capitales, encabezadas por ministros plenipotenciarios. Diez años más tarde, el 21 de febrero de 1977, Alexandru Petrescu fue acreditado como embajador de Rumanía en España, y el 3 de mayo de 1977, el primer embajador de España en Bucarest, José Carlos González-Campo Dal-Re, presentó sus cartas credenciales como tal. España había culminado un largo camino iniciado en 1959, desde su proceso de apertura que la llevó al establecimiento de un régimen democrático igual al disfrutado por el resto de los países occidentales. El restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre ambos países se produjo al poco tiempo. En mayo de 1979 Nicolae Ceaușescu vino en visita oficial a España, momento en que fue recibido en olor de multitudes por la fuerza del PCE de entonces. El dictador entregó al rey Juan Carlos I la “Estrella de la República Socialista de Rumanía”. Este buen trato entre España y Rumanía benefició especialmente a empresas españolas que encontraron en este país una fuente de negocio importante durante la década de los ochenta, con el gobierno socialista de Felipe González en España. En mayo de 1985, los reyes de España visitaron por primera vez el país de forma oficial.

Las relaciones fueron estrechas y el presidente de Rumanía, el señor Klaus Werner Iohannis, visitó oficialmente España en el período del 13-14 de julio de 2015, a invitación de Su Majestad el Rey Felipe VI.

Entretanto, a niveles políticos, Rumanía también tuvo profundos cambios, como fue la revolución de 1989 que trajo la eliminación del régimen comunista y la llegada de la democracia. A nivel anecdótico, el primer ministro rumano de la democracia fue el antiguo comunista Petre Roman, hijo de un ministro comunista y una dirigente del PCE. El país balcánico se integraba en la OTAN desde el 2004 y se convertía en miembro de la UE desde el 1 de enero de 2007.

El proceso de transición socioeconómico fue muy duro y obligó a muchos jóvenes rumanos a emigrar a otros países europeos, donde Italia y España, por sus parentescos culturales, ofrecían mayores posibilidades de integración. En 2012 llegaron

a su máximo con 895 970 rumanos inmigrantes censados según el padrón municipal. En 2019 bajaron a 671 985 por los retornos y nacionalizaciones, existiendo una paridad entre hombres y mujeres. En su mayor parte, el hombre trabaja en la construcción, agricultura e industria, y la mujer en hostelería y hogar. Este retorno de Trajano ha significado un descubrimiento al nivel de toda la sociedad de ambos países y no solo de elites académicas. Ahora entramos en una nueva etapa en la que los españoles descubren un país, los rumanos viven integrados en otro y la nueva generación hispano-rumana ejerce de puente entre ambos, lleno de iniciativas.

I.2 La expansión del Imperio, la búsqueda de la gloria: *Saeculum Traiani*, desde Hispania hasta Dacia

Florian-Matei Popescu²

En el siglo IV después de Cristo, el epitomador Eutropio sintetiza en unas frases el reino del emperador Trajano:

Succesit ei Ulpus Traianus Crinitus natus Italicae in Hispania, familia antiqua magis quam clara. Nam pater eius primus consul fuit. Imperator autem apud Agrippinam in Galliis factus est. Rem publicam ita administravit, ut omnibus principibus merito praeferatur, inusitatae civilitatis et fortitudinis. Romani imperii, quod post Augustum defensum magis fuerat quam nobiliter ampliatum, fines longe lateque diffudit. Eutropio, VIII, 2. (Lo [sc. a M. Coceyo Nerva] sucedió Ulpio Crinito Trajano, nacido en Itálica, en Hispania, de familia más antigua que ilustre, pues su padre fue el primero en llegar a cónsul. Fue nombrado emperador en Agripina, en la Galia [de hecho, en la Germania Inferior]. Administró el estado de manera que motivadamente aventajó a todos los emperadores, siendo un hombre de inusitada bondad y energía. Dilató a lo largo y a lo ancho las fronteras del Imperio Romano, que después de Augusto había sido defendido más que ampliado notablemente).

El origen de Trajano es, por lo tanto, hispánico de la Itálica, hoy Santiponce (provincia de Sevilla). Su familia se remontaba a tiempo atrás y se supuso que sus antepasados habían llegado a Hispania ya en el siglo II antes de Cristo, durante las campañas de

2 Florin Matei-Popescu, Investigador de grado I en el Instituto de Arqueología “Vasile Pârvan”, Doctor en Historia antigua y Arqueología desde el 2009 por la Facultad de Historia de la Universidad de Bucarest, con una tesis sobre el ejército rumano en Mesia Inferior. Especialista en historia rumana, epigrafía latina y arqueología provincial romana. Profesor titular en la Universidad de Pitești, donde imparte clases de historia de Grecia y Roma, historia de la Dacia romana y epigrafía latina. Coordina las excavaciones arqueológicas del asentamiento romano de Voinești, distrito de Argeș, y es miembro de los colectivos de investigación de Ulpia Traiana Sarmizegetusa (distrito de Hunedoara) y de Câmpulung-Jidova (distrito de Argeș).

Escipión el Africano, si bien el primer personaje que llegó a ser cónsul fue el padre del futuro emperador, quien llevaba el mismo nombre, *M. Ulpius Traianus (consul suffectus en 72)*.

Como se puede ver, la dinastía Flavia fue de buen augurio para la *gens Ulpia*, y la ilustre carrera del padre allanó el camino de la carrera del hijo. El traspaso del orden ecuestre al senatorial se hizo durante Nerón. Los sucesos del año 68 lo sorprendieron como *legatus legionis X Fretensis* en Siria, al tiempo que Vespasiano era el gobernador de dicha región. Previamente, en los años 66-67, después de ostentar la pretura, había sido gobernador de la provincia de Bética. Pronto pasó del lado del nuevo emperador proclamado en el Este. Tristemente, no tenemos información certera sobre los comienzos de la carrera senatorial de *M. Ulpius Traianus pater*. Después del consulado se lo trasladó entre los patricios (durante la censura de Vespasiano en 73-74), convirtiéndose en el gobernador de la provincia de Siria (73-78), para ser después *proconsul Asiae* (78-79), una de las cimas de la carrera senatorial. Allí lo acompañó su hijo después de que hubiera ejercido la *quaestura* en Roma. Solo tuvo una hermana, *Ulpia*, quien se casó con un *Aelius*. Fruto de este matrimonio nacería *P. Aelius Hadrianus Afer*, el padre del futuro emperador Adriano, cuya madre fue *Domitia Paulina* (cf. *Historia Augusta, Vita Hadriani*, 1, 2: *Hadriano pater Aelius Hadrianus cognomento Afer fuit, consobrinus Traiani imperatoris*). Parece ser que *Traianus pater* murió a comienzos de los años 80 y, posteriormente, en el año 114, Trajano logró convencer al Senado para que lo mencionaran entre los dioses: *divus Traianus pater*.

Encontramos más aclaraciones acerca del origen de Trajano en la obra de otro epitomador del siglo IV, el autor anónimo del *Epitome de Caesaribus* (XIII, 1): *Ulpus Traianus, ex urbe Turdeta, Ulpus ab auo dictus, Traianus a Traio patris generis auctore uel de nomine Traiani patris sic appellatus, imperavit annos uiginti*. (Ulpio Trajano fue emperador durante veinte años. [Oriundo] de una ciudad turdetana, su nombre fue Ulpio por su abuelo, y se le llamó así, Trajano, o a causa de Traio, el fundador del linaje paterno, o bien gentilicio de Trajano, su padre – trad. de Alicia M.^a Canto). Fue mérito de Alicia M.^a Canto arrojar luz sobre el tema, pues observó que el padre de Trajano fue, en origen, un *Tra(h)ius*, adoptado por un *Ulpus* (*nomen* de

origen osco-umbro, que muy probablemente significa ‘lobo’), mientras que el antiguo *nomen* se convirtió en un *cognomen* a través de la derivación típicamente romana: *Traius* – *Traianus* (p. ej. *Vespasius* – *Vespasianus*, *Domitius* – *Domitianus*, etc.). El origen de esta *gens* parece ser local, ibérico, ya que los *Trahii* no forman parte del contingente de colonos procedentes de Italia. El fundador de la dinastía parece haber sido un cierto *C. Trahius C. f.*, quien llegó a ser el más alto magistrado de la colonia Itálica, una colonia de derecho Latino (*praetor*) en la primera mitad del siglo I antes de Cristo (90-70). El origen de la familia habría que buscarlo en esa región (*polis*) *Tourdenatois*, mencionada por Ptolomeo en la provincia de Bética, o *Tourdetanois*, *chora tes Hiberias*. Por lo tanto, según Alicia M.^a Canto, lo que el epitomador quiso realmente decir es *ortus ex Italica, urbe Turdetana Hispaniae*, hipótesis con la que manifiesto mi acuerdo en líneas generales. El antiguo supuesto, que tomaba en consideración la ciudad *Tuder* (Todi) de Italia, se debería abandonar por completo. Por lo tanto, la conclusión –sorprendente y a la vez perfectamente correcta– de la señora Canto es que el origen de Trajano es ibérico y no itálico; su padre sería descendiente de la *gens Trahia*, una *gens* ibérica que se había romanizado, integrándose perfectamente en el mundo provincial hispánico, y fue adoptado por un *M. Ulpus*, descendiente de colonos procedentes de la zona osco-umbra.

Trajano probablemente nació en Roma o, más bien, en Itálica el 18 de septiembre del año 53. El futuro emperador recorrió todas las etapas de la carrera senatorial, desde los primeros cargos *vigintivirales* (72), para ser posteriormente tribuno militar en una de las legiones de Siria, donde su padre era gobernador (73-75), y tornarse luego en *quaestor Augusti* (78), acompañando a su padre como *legatus* en la provincia de Asia. Deviene *praetor* en el año 84 y, del 87 al 89, *legatus legionis VII Geminae* de León (Hispania). Dado que generalmente para los patricios ya no existía un cargo intermedio entre *praetor* y cónsul y la legión se encontraba en una zona completamente pacificada, la historiografía moderna vio en ello las causas de la ralentización de la carrera de Trajano, ascendiente hasta ese momento. Sin embargo, la usurpación de Lucio Antonio Saturnino, aclamado emperador el 1 de enero de 89 por las legiones XIV Gemina y

XXI Rapax, que juntas ocupaban el gran castro legionario de Mogontiacum (Maguncia), condujo de nuevo a Trajano entre los generales leales y victoriosos de Domiciano. En aquel momento, el rescate vino por parte del ejército de la provincia vecina, la Germania Inferior, ejército que posteriormente recibirá el título de *exercitus pius fidelis Domitianus*, nombre que mantendrá incluso después del *damnatio memoriae*, quitando solo la referencia a Domiciano, a saber, *exercitus pius fidelis*. Aun así, hizo falta también la legión VII Gemina, que Trajano trae de inmediato de Hispania, cruzando los Pirineos, en enero-febrero del 89. En el año 91, Trajano se convierte en *consul ordinarius*. A finales del mandato de Domiciano, en septiembre del 96, probablemente ostentaba el cargo de gobernador de la provincia de Germania Superior. Sin embargo, el Senado eligió a *M. Cocceius Nerva*, uno de los miembros más notables del Senado. El ejército, por su parte, no estaba nada contento, por lo que Nerva tuvo que pensar muy rápido en un sucesor. De los personajes considerados *capaces imperii*, que ya habían alcanzado la gloria militar, destacaban *M. Ulpius Traianus* y *Curiatius Maternus*, también de origen hispano, héroe de la guerra de Mesia del período 85-86, quien luego llega a ser el gobernador de la provincia de Mesia Inferior y que en ese momento se encontraba en Siria, una de las provincias más importantes del Imperio. Con la ayuda de personas clave como *L. Licinius Sura*, *Q. Sosius Senecius*, *L. Iulius Ursus Servianus* y *Sex. Iulius Frontinus*, todos de origen hispano, pero con vínculos también en la zona de la elite senatorial de la Galia Narbonense, a Trajano lo adopta Nerva en el otoño del año 97 y lo manda de inmediato a Germania Inferior para apaciguar al ejército, que todavía estaba descontento por el asesinato de Domiciano. Los varones arriba mencionados tendrán tres consulados cada uno en los años siguientes, convirtiéndose en los pilares del nuevo régimen.

O novum atque inauditum ad principatum iter (¡Qué camino tan novedoso e inaudito hacia el principado!), así es como en su *Panegírico* describe Plinio el Joven, ideólogo principal del nuevo régimen (“proyecto político pliniano”), el modo en que Trajano consiguió la púrpura imperial. El historiador Tácito, al contar el episodio de la adopción de *Piso* por *Sulpicius Galba*, afirma: *sub Tiberio et Gaio et Claudio unius familiae quasi hereditas fuimus*:

loco libertatis erit quod eligi coepimus; et finita Iuliorum Claudiorumque domo optimum quemque adoptio inveniet (bajo el imperio de Tiberio, Gayo y Claudio, hemos sido como el patrimonio en herencia de una sola familia. El primer signo de libertad será que haya inaugurado el nombramiento de sucesor por elección y, extinto el linaje de los Julios y los Claudios, la elección recaerá en uno de entre los más dignos). La elección del mejor de la *res publica* mediante *consensus universorum* será la piedra angular de la propaganda del nuevo régimen.

A mediados del mes de febrero del año 98, Publio Elio Adriano llega a la Germania Inferior, a Colonia (*Colonia Claudia Ara Agrippinensis; Imperator autem apud Agrippinam in Galliis factus est*), para notificar a Trajano la muerte de Nerva, el 28 de enero de 98. Adriano se había enterado a principios de febrero, al estar en Maguncia (*Mogontiacum*) como tribuno de la legión XXII Primigenia, bajo el gobernador *L. Iulius Ursus Servianus*. La información se conserva en la *Vita Hadriani* de la *Historia Augusta* (2, 6) y cuenta con muchas probabilidades de ser cierta (*ex qua festinans ad Traianum, ut primus nuntiaret excessum Nervae*). Consta que la sucesión fue planificada ya desde octubre del año 97 mediante la adopción de Trajano por Nerva, pero ahora Trajano era el nuevo emperador y Adriano se dio prisa para avisarlo. Trajano llevaba muchos meses en este rincón lejano del imperio, como legado del emperador. Habríamos esperado que, al enterarse de la muerte de Nerva, Trajano decidiera irse de inmediato a Roma, pero no fue así.

Todavía en la Germania Inferior, Trajano debe resolver asuntos administrativos del ejército. El 20 de febrero del 98, emite al menos tres constituciones imperiales otorgando *civitas et conubium* a los soldados de las tropas auxiliares de las provincias de Britania, Panonia y Germania Inferior (CIL XVI 42; RMD II 80-81; RMD V 216; CIL XVI 43). Mediante una rara coyuntura del destino, una de las primeras acciones de Trajano como emperador tiene que ver con el ámbito militar del que procedía y que tendrá un papel fundamental a lo largo de todo su reino. La constitución otorgada a los auxiliares de la Germania Inferior registra el papel doble de Trajano en aquel momento: el de emperador y el de comandante del ejército de la Germania Inferior (*et sunt in Germania inferiore sub Imperatore Traiano Augusto*).

Es probable que, una vez resueltos todos los problemas del principio del mandato, Trajano, como se ha dicho, no fuera a Roma, sino que inspeccionara los ejércitos del limes renano y del danubiano, siendo esta la causa por la cual no acudió directamente a la *Urbs*. La crisis del año 69 había demostrado que los ejércitos provinciales jugaban un papel fundamental en la aceptación o no del nuevo emperador (*evulgato imperii arcano, posse principem alibi quam Romae fieri*; Tácito, *Hist.*, I, 4, 2: que podía elegirse emperador en un lugar distinto de Roma, cosa que hasta entonces se mantenía en secreto) y, como se ha visto, Nerva nunca les había gustado a los soldados³. Por lo tanto, la consolidación de los nuevos reinos tenía que empezar en los campamentos militares, sobre todo dado que Trajano mismo era un *vir militaris*, un *commilito*. Aparte de las fuentes literarias, es interesante la mención de una inscripción de Roma puesta en honor de un senador de nombre desconocido que supuestamente acompañó a Trajano a la hora de inspeccionar el ejército (*[dum] / exercitus suos circumit*, CIL VI 1548 = ILS 1019). Domiciano se había concitado el favor de los soldados, a quienes había doblado la paga, mientras que los de la Germania Inferior le habían asegurado el reino en el año 89, tal y como hemos comentado ya. Paulatinamente, desde el principio del reino de Trajano se puso en práctica una propaganda destinada a arrojar sombras sobre Domiciano (*pessimus princeps* en Plinio el Joven, opuesto al *optimus princeps*) y a favorecer a Trajano.

No sabemos con exactitud cuándo llegó al Bajo Danubio, lo más probable a principios del año 99. Aquí, ya desde los tiempos de Domiciano, como consecuencia del ataque de los dacios perpetrado en el invierno del año 85, pero también para no concentrar el mando no ya de cuatro, sino de cinco legiones en las manos de una única persona, había dos provincias: la Mesia Superior y la Mesia Inferior. En ambas, aparte de las legiones, había estacionadas numerosas tropas auxiliares. Los diplomas militares conocidos desde hace tiempo y, sobre todo, los descubiertos en los últimos años han clarificado el número y la composición de estas tropas auxiliares. Durante mucho tiempo, sobre la base de los diplomas del año 99 para la Mesia Inferior (CIL XVI 44; 45; RMD I 7, muy fragmentario) y del año 100 para la Mesia Superior (CIL XVI 46)

3 Speidel 2002, 23; Seelentag 2004, 44-45.

conocidos hasta entonces, se ha considerado que el número bastante grande de tropas auxiliares presentes en ambas provincias en ese momento sería una prueba de los preparativos de Trajano para la expedición dacia. Sin embargo, Trajano no cambió casi nada en cuanto a la organización y el número de tropas auxiliares de ambas provincias Mesias. Aunque a primera vista puede parecer una paradoja, podemos afirmar que los preparativos de Trajano para las guerras dacias ya los había hecho, al menos desde este punto de vista, Domiciano. Un diploma militar para las unidades auxiliares de la provincia de Mesia Inferior del año 92 demuestra sin lugar a dudas que la mayor parte de las tropas auxiliares presentes en las dos constituciones del año 99 se habían desplazado a la Mesia Inferior ya desde el año 92. Un fragmento de diploma militar para la provincia Mesia Superior del año 97 demuestra que en dicha región se encontraban estacionadas, ya desde el año 97, 3 *alae* y 19 *cohortes* (*decem et novem*), esto es, la mayoría de las tropas registradas por la constitución del 8 de mayo del 100 (3 *alae* y 19 *cohortes*). Las dos tropas que faltan de la constitución del año 97 son, sin duda, las cohortes *II Britannorum milliaria c. R. p. f.* y *I Vindellicorum milliaria c. R. p. f.*, que constan en el diploma del 20 de febrero del 98, de la Germania Inferior, transferidas posteriormente por Trajano a la Mesia Superior. Son las únicas tropas desplazadas por Trajano con vistas a la primera expedición dacia, mientras que otras tropas auxiliares fueron desplazadas en otra ocasión y bajo otras condiciones.

Tal vez es necesario explicar el uso del término “expediciones” dacias y no “guerras” dacias, que hace tiempo ha entrado en el uso de la historiografía. Para los romanos, tal y como se desprende de las fuentes que tenemos a disposición, hubo un *bellum Dacicum* y dos *expeditiones Dacicae* de Trajano. Parece ser que, en general, *expeditio* se usaba cuando el emperador participaba directamente. Como Trajano salió dos veces de Roma para participar en una guerra, aunque era la misma, se trata de una *expeditio imperatoris prima* y una *expeditio imperatoris secunda*, o sea, la salida del emperador para luchar en la guerra dacia. Sin duda, la participación directa en las operaciones militares suponía la exhibición por excelencia de una *virtus imperatoria*, parte sumamente importante del capital político y de la imagen del príncipe (*imago principis*).

El 25 de marzo de 101, Trajano deja Roma y se dirige a la provincia de Mesia Superior, que será la principal base de ataque contra el reino de Decéballo. Seguirán dos *expeditiones imperiatoriae* largas y duras. Toda la historiografía hasta ahora ha considerado que Trajano quiso desde el principio conquistar el reino de Decéballo, tal y como se llamaba desde la consideración oficial romana después del tratado del 89, el reino dacio del dinasta de Sarmizegetusa. Y, sin embargo, si así fuera, ¿por qué habría arriesgado Trajano un triunfo en diciembre del 102, que hiciera hasta a Plinio decir que fue *ex invicta gente*? Sin entrar en detalle, querría solo poner de relieve que, después de toda la propaganda que acompañaba los falsos triunfos de Domiciano, Trajano no se permitía hacer lo mismo. De hecho, los sucesos de la primavera del año 105 demuestran que para Trajano totalmente imprevistas la traición a Decéballo y la captura de Longino, y se vio obligado a emprender la campaña en junio de 105, un momento inusual para la tradición militar romana. Desde la perspectiva romana, las cosas se habían resuelto en el año 102, ya que las provincias de Mesia Superior y Mesia Inferior se encontraban al norte del Danubio, y desde punto de vista estratégico Trajano había cumplido todos sus objetivos. La creación de una nueva provincia no era nada fácil, requería una inversión inmensa de las autoridades romanas, mientras que gobernar a través de un rey les convenía mucho más. Jurídicamente no había diferencias: el territorio estaba a disposición del pueblo romano, que decidía, a través de su emperador, si enviaba a un magistrado propio o apoderaba a un dinasta local. Es la situación del período 102-105. Decéballo, como *primus inter pares*, fue sometido a ingentes presiones por parte de otros dinastas, por lo que tuvo que actuar. Para cerrar este inciso, subrayamos que este es el motivo por el que la historiografía romana mantuvo la ficción de un solo *bellum Dacicum*: habría sido un desastre a nivel propagandístico que, para someter a un rey del margen del imperio, Trajano hubiera necesitado llevar a cabo dos *bella* (guerras).

La provincia Dacia

Después del fin de la guerra dacia de Trajano y de la conversión del antiguo reino de Decéballo en provincia romana, parte

del territorio del norte del Danubio, particularmente la región que luego constituyó la provincia de Dacia Inferior y la mayor parte del territorio de la región de Muntenia de hoy, quedó bajo el control del ejército de la Mesia Inferior, mientras que una parte importante de las tropas auxiliares de esta provincia se desplazaron al norte del Danubio.

Al principio del reino de Adriano, después de las revueltas causadas por los sármatas roxolanos, el emperador retira todas las guarniciones romanas de la región actual de Muntenia y constituye al este de la región Oltenia y al sudeste de Transilvania una nueva provincia de rango procuratorial. El ejército de esta provincia, con solo dos excepciones (*numerus equitum Illyricorum* y *numerus burgariorum et veredariorum*), estaba compuesto por las tropas auxiliares desplazadas al norte del Danubio ya desde las expediciones dacias de Trajano. Es prácticamente entonces el momento en que todo el sistema defensivo romano del Bajo Danubio adquiere la forma que mantuvo, con pocas excepciones (el traslado de la legión V Macedonica por el territorio de Dacia hasta Potaissa, durante el reino de Marco Aurelio), hasta finales del siglo III, cuando Aureliano retira el ejército de Dacia y asienta la legión XIII Gemina en Ratiaria y la legión V Macedonica nuevamente en Oescus, donde se había establecido en el siglo I.

Los territorios anexionados a la Mesia Inferior (como consecuencia de la primera guerra dacia) siguieron bajo la autoridad del gobernador de esta provincia durante todo el reino de Trajano. La provincia de Dacia incluía la actual región de Banat (en su totalidad o su mayor parte) y el oeste de Oltenia (las actuales comarcas de Mehedinți y Gorj), así como la mayor parte de Transilvania (excepto la zona del sudeste, correspondiente a las actuales comarcas de Sibiu y Braşov). Dacia era una provincia imperial, dirigida por un *legatus Augusti pro praetore*, de la categoría de los senadores. Dado que en la nueva provincia había estacionadas tres legiones (I Adiutrix, III Flavia y XIII Gemina), el gobernador tenía rango consular (*vir consularis*). Contaba con competencias militares y jurídicas, que ejercía en nombre del emperador. Durante el gobierno de D. Terencio Escauriano (quien, sin embargo, no fue el primer gobernador de Dacia, sino Julio Sabino, atestiguado en el año 109) se fundó la *Colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, la capi-

tal de la nueva provincia. Luego gobernaron en Dacia G. Avidio Nigrino en 111-113, Q. Bebio Macer, atestado en 114, y, después de un cierto tiempo ocupada por otro gobernador, en 117 se nombró a G. Julio Cuadrato Baso.

Como consecuencia de las revueltas de 117-118, que casi persuadieron al nuevo emperador, Adriano, de renunciar a la provincia del otro lado del Danubio, se produjeron reformas administrativas. Se atesta la provincia Dacia Superior (en el diploma militar del 12 de noviembre de 119 consta que Turbo lidera el ejército de esta provincia, probablemente ostentando el título de *praefectus*), que abarca, al parecer, la mayor parte de la Dacia trajana. Al mismo tiempo ha de haber existido también una provincia Dacia Inferior (los más antiguos diplomas acerca de la Dacia Inferior conocidos hasta ahora datan del 17 de julio de 122). Esta provincia contenía los territorios del norte del Danubio anexionados en 101-102 por las tropas de la Mesia Inferior (este de la región de Oltenia, sudeste de Transilvania, así como un pequeño rincón del noroeste de Muntenia y otros del sudoeste de la misma; la mayor parte de la actual Muntenia y el sur de Moldavia se habían abandonado en 117-118). Los nombres de las dos Dacias se atribuyen de acuerdo con el flujo del Danubio, al igual que las dos Mesias o las dos Panonias.

En abril de 123, los diplomas militares dan fe de una tercera provincia, *Dacia Porolissensis*, desprendida del norte de la Dacia trajana (territorio situado al norte de los ríos Arieş y Mureş). Siguiendo la composición del ejército de la nueva provincia (*exercitus Daciae Porolissensis*), notamos que parte de las tropas llegó a la frontera del norte solo en tiempos de Adriano; sobre las demás, sabemos que estaban en *Dacia* (y en la Dacia Superior, según el diploma del 12 de noviembre de 119). Es posible, por lo tanto, que parte de la futura provincia *Dacia Porolissensis* (la situada al este de la línea Potaissa-Napoca-Porolissum) no se hubiera anexionado antes del tiempo del emperador Adriano, como consecuencia de la actividad militar de Q. Marcio Turbo. Si no, sería bastante difícil explicar por qué inicialmente en los años 118-119 Adriano divide Dacia en dos provincias para que en 122-123 se desprenda una tercera provincia de la Dacia Superior.

La Dacia Superior estaba liderada también por un *legatus Augusti pro praetore*, pero solo de rango pretorio (*vir praetorius*).

Bajar el rango del legado era posible debido a que en la provincia se encontraba ahora una sola legión (*legio XIII Gemina*). Los asuntos financieros eran competencia de un *procurator Augusti*, procedente del orden ecuestre. Las otras dos Dacias (*Inferior* y *Porolissensis*) tenían como dirigentes a sendos *procuratores Augusti*, quienes, como gobernadores, mandaban sobre las tropas auxiliares de estas provincias.

En el contexto de las guerras con los marcomanos, el emperador Marco Aurelio realiza una reorganización política y administrativa de las tres provincias de Dacia, que serán sometidas a la autoridad de un solo gobernador, un *legatus Augusti pro praetore trium Daciarum*. Dado que de ahora en adelante habría en Dacia dos legiones de rango consular (V Macedonica – transferida de Troesmis, Mesia Inferior, y XIII Gemina), él mismo aparece en las inscripciones de la provincia y bajo la forma de *consularis III (trium) Daciarum*. El primer gobernador de las tres Dacias fue Marco Claudio Frontón, quien se sacrificó heroicamente por la defensa de Dacia. Al mismo tiempo, es notorio un cambio de los nombres de las provincias: Dacia Superior se convierte en *Dacia Apulensis*, mientras que a la Dacia Inferior se la nombra *Dacia Malvensis*; la provincia *Dacia Porolissensis* mantiene su antiguo nombre y su antiguo territorio.

Mediante esta reorganización, las atribuciones del legado de la anterior provincia Dacia Superior se extendían sobre las otras dos provincias de Dacia. De hecho, la reforma realizada por Marco Aurelio tuvo más bien un carácter militar. Parece que las tropas de las provincias dacias siguen formando tres ejércitos (*exercitus*) separados, como se desprendería del diploma militar del 1 de abril de 179, en el que solo constan las tropas auxiliares de la Dacia Superior (RMD II 123). El mantenimiento de la identidad de cada provincia se desprende también del hecho de que la legación del gobernador siempre incluye la referencia a las *tres Daciae*. Los asuntos financieros de las tres Dacias se gestionaban, igual que antes, de forma separada para cada provincia, por un *procurator Augusti*. Dado que, aparte de los antiguos nombres, ahora aparecen también el de *Dacia Apulensis* para la Dacia Superior y *Dacia Malvensis* para la Inferior, es muy posible que los distritos militares (Dacia Superior y Dacia Inferior) no coincidan territorialmente con los distritos financieros (*Apulensis*, *Malvensis*).

La defensa de la provincia de Dacia (de las tres provincias dacias a partir del reino de Adriano) se aseguraba por un número descomunal de militares. Si en tiempos de Trajano tenían sus campamentos en la provincia no menos de tres legiones (IV Flavia Felix en Berzobis, así como XIII Gemina y I Adiutrix, ambas en Apulum) y un destacado número de tropas auxiliares (*alae*, *cohortes* y *numeri*), con el comienzo del reino de Adriano en la provincia de Dacia Superior no queda más que una sola legión (la XIII Gemina en el castro de Apulum), mientras que las tropas auxiliares se distribuyen entre las tres provincias: la Dacia Superior, la Dacia Inferior y la Dacia Porolissensis. La gran mayoría de estas unidades procedía de las provincias vecinas, Panonia, Mesia Superior y Mesia Inferior.

Estas unidades se instalaban, en su gran mayoría, a lo largo de la frontera de las provincias, en limes, en castros construidos ya desde los tiempos de Trajano y reconstruidos en piedra, bien durante Adriano o Antonino Pío, bien incluso a principios de siglo III.

Las fortificaciones iban dobladas por un sistema de rutas muy bien organizado, construido ya durante Trajano (véase el *milliarium* de Aiton, que certifica la construcción de la ruta entre Napoca y Potaissa desde el año 108, CIL III 1827). La fuente más importante para conocer el sistema vial de la Dacia romana es la Tabula Peutingeriana, una copia medieval de un original antiguo, donde se presentan las principales carreteras de las provincias y sus principales asentamientos, excepto la fila de castros del limes oriental. El camino más importante es el que empezaba desde el Danubio y pasaba por los principales castros y ciudades de Dacia, como por ejemplo Tibiscum, Ulpia Traiana Sarmizegetusa, Apulum o Napoca, y finalizaba en el norte de Dacia, en Porolissum.

A la nueva provincia se trajeron colonos de todo el mundo romano (*ex toto orbe Romano*), de Italia y hasta de las provincias microasiáticas o incluso de la provincia de Siria. Estos fundaron ciudades o asentamientos rurales. La primera ciudad de la provincia, la *colonia Dacica Ulpia Traiana Sarmizegetusa*, fue fundada por Trajano cerca de los años 108-109, posiblemente en el sitio de un antiguo castro de legión del período 103-105, entre las dos expediciones dacias del emperador. Poco a poco, otros asentamientos fueron también elevados al rango de *municipium*, y luego

incluso de *colonia*, durante los reinos de Adriano, Marco Aurelio, Cómodo y Septimio Severo, como por ejemplo Drobeta, Napoca, Romula, Apulum, Porolissum o Tibiscum. Otros asentamientos, aunque importantes, siguieron siendo rurales, sobre todo aquellos desarrollados cerca de las fortificaciones militares.

El gobierno romano en Dacia se vio seriamente afectado varias veces, principalmente en tiempos de Adriano, Marco Aurelio y Filippo el Árabe. La provincia se perdió para siempre durante el reino de Galieno. Aureliano retiró la administración y el ejército de Dacia, asentando las dos legiones de Dacia en Ratiaria (XIII Gemina) y Oescus (V Macedonica) y creando, con esta ocasión, una provincia Dacia al sur del Danubio, que posteriormente se dividirá en la Dacia Ripensis y la Dacia Mediterránea.

Traducción del rumano: Cristina Botez

Abreviaciones bibliográficas

CIL – *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin.

RMD – Margaret M. Roxan, Paul Holder, *Roman Military Diplomas*, I-V, London, 1978-2006.

ILS – H. Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlin, 1892-1916.

IDR – *Inscriptiones Daciae Romanae*.

Bibliografía

Fuentes literarias

Eutropio, *Breviario* / Aurelio Víctor, *Libro de los Césares*, introducciones, traducción y notas de Emma Falque, Madrid 2008 (Biblioteca Clásica Gredos, 261).

The Scriptores Historiae Augustae, traducción inglesa de David Magie, vol. I, Cambridge MA, London, 1921.

Plinio el Joven, *Panegírico de Trajano*, traducción de A. d'Ors, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955.

Cornelius Tacitus, *Historiarum libri* – Cornelio Tácito, *Libros de las historias*, traducción de Joaquín Soler Franco, Zaragoza, 2015.

Obras científicas

Juan Pablo Alfaro, “Memoria y proyecto político en el Panegírico de Plinio”, *Romanitas. Revista de Estudios Grecolatinos* 8, 2016, pp. 86-105.

Brian Campbell, *The Emperor and the Roman Army: 31 BC-AD 235*, Oxford, 1984.

Alicia María Canto, *Las raíces béticas de Trajano. Los Traii de la Itálica turdetana, y otras novedades sobre su familia*, Sevilla, 2003.

Alicia María Canto, *I Traii betici. Novità sulla famiglia e le origini di Traiano*, en Jaime Alvar, José M.^a Blázquez, *Traiano*, Roma, 2010, pp. 27-64 (Biblioteca Spagnola di Studi Classici 5).

Werner Eck, *Traian – Der Weg zur Kaisertum*, en Annette Nünnerich-Assmus (ed.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz am Rhein, 2002, pp. 7-20.

Werner Eck, *An Emperor is Made: Senatorial Politics and Trajan's Adoption by Nerva in 97*, en G. Clark, T. Rajak (eds.), *Philosophy and Power in the Graeco-Roman World: Essays in Honour of Miriam Griffin*, Oxford, 2002, pp. 211-226.

Werner Eck, *Traian – Bild und Realität einer grossen Herrscherpersönlichkeit*, en Fritz Mitthof, Günther Schörner (eds.), *Columna Traiani – Traianssäule Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern. Beiträge der Tagung in Wien anlässlich des 1900. Jahrestages der Einweihung, 9.–12. Mai 2013*, Wien, 2017, pp. 3-13 (Tyche Sonderband 9).

Werner Eck, *La Romanisation de la Germanie*, Paris, 2007.

Werner Eck, *Bürokratie und Politik. Administrative Routine und politische Reflexe in Bürgerrechtskonstitutionen der römischen Kaiser*, Wiesbaden, 2012.

Florin Fodorean, *Drumurile din Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2006 (Publicațiile Institutului de Studii Clasice 7).

John D. Grainger, *Nerva and the Roman Succession Crisis of AD 96-99*, London-New York, 2003.

Nicolae Gudea, *Der Dakische Limes. Materialien zu seiner Geschichte*, Mainz, 1997 (Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz 44).

Felix Marcu, *Organizarea internă a castrelor din Dacia*, Cluj-Napoca, 2009 (Bibliotheca Musei Napocensis XXX).

Constantin C. Petolescu, *L'organisation de la Dacie sous Trajan et Hadrien*, Dacia. Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, nouvelle série 29, 1985, p. 45-56.

Constantin C. Petolescu, *Die Reorganisation Dakiens unter Markus Aurelius*, Germania 65, 1987, 1, p. 123-134.

Constantin C. Petolescu, *Auxilia Daciae. Contribuție la istoria militară a Daciei romane*, București, 2002.

Constantin C. Petolescu, *Dacia. Un mileniu de istorie*, București, 2014.

Ioan Piso, *Fasti provinciae Daciae I. Die senatorische Amtsträger*, Bonn, 1993.

Ioan Piso, *Les debuts de la province de Dacie*, en I. Piso (ed.), *Die Römischen Provinzen. Begriff und Gründung (Colloquium Cluj-Napoca 28. September-1. Oktober 2006)*, Cluj-Napoca, 2008, pp. 297-331.

Ioan Piso, *Fasti provinciae Daciae II. Die ritterlichen Amtsträger*, Bonn, 2013.

Veit Rosenberg, *Bella et expeditiones: Die antike Terminologie der Kriege Roms*, Stuttgart, 1992 (Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien 12).

Dan Ruscu, *Provincia Dacia în istoriografia antică*, Cluj-Napoca, 2003.

David Soria Molina, *Las guerras dácicas de Trajano. Antecedentes, desarrollo, geopolítica, estrategia y consecuencias*, Madrid-Salamanca, 2016 (Signifer Libros).

Michael A. Speidel, *Traian: bellicosissimus princeps*, en Annette Nünnerich-Asmus (ed.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz am Rhein, 2002, pp. 23-40.

Karl Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des unteren Donauraumes in der Hohen Kaiserzeit*, Bonn, 1984.

Karl Strobel, *Der Aufstand des L. Antonius Saturninus und der sogenannte zweite Chattenkrieg Domitians*, Tyche. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik 1, 1986, pp. 203-220.

Karl Strobel, *Kaiser Trajan. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg, 2010.

Alexandre Simon Ștefan, *Les guerres daciennes de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire*, Rome, 2005.

II HISPANISMO, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

II.1 Literatura española e hispánica en rumano y literatura rumana en español

Prof. Dr. Dan Munteanu Colán¹

Los contactos directos de la cultura rumana con la española son de fecha relativamente reciente, más exactamente, mediados del siglo XIX; sin embargo, existieron lo que podríamos llamar contactos indirectos con la literatura y las realidades españolas ya desde comienzos del siglo XVIII.

La primera versión rumana del *Quijote* data de 1840 y se debe al entusiasmo y a los esfuerzos de Ion Eliade Rădulescu, mentor y maestro de la escuela romántica del Principado de Valaquia y animador de una intensa labor de divulgación de las más representativas y valiosas obras de la literatura universal en los Principados Rumanos. La traducción de Eliade Rădulescu se basa en la famosa versión francesa de Florian. Al mismo Eliade le debemos la traducción del “Prólogo” de Cervantes a su segunda parte del *Quijote* y de varios episodios sueltos de la novela. El “Prólogo” se publicó en su periódico, *Curierul de ambe sexe*, acompañado de un amplio estudio sobre el Manco de Lepanto.

Ștefan Vârgolici estudió en Madrid, entre 1860-1865. Más tarde, llegó a ser catedrático de filología románica en la Universidad de Iași y puede ser considerado “el primer hispanista rumano” por sus estudios sobre Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca y la traducción del *Quijote* directamente del español. Esta traducción se publicó entre 1898-1908 en la revista *Convorbiri*

1 Dan Munteanu Colán es Doctor en Filología, Catedrático emérito de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, traductor y crítico literario. Ha publicado más de 70 libros (de especialidad y traducciones) y unos 300 artículos, capítulos de libro y reseñas. Traduce literatura española, hispanoamericana, brasileña y francesa, y del rumano al español.

literare editada por el grupo “Junimea”. El grupo, cuyo maestro espiritual fue el crítico Titu Maiorescu, partidario de la universalidad de la cultura y de la doctrina del arte puro, creó en la época una verdadera corriente literaria y espiritual.

Paralelamente a la traducción del *Quijote* de Vârgolici, en 1904 se publica en Bucarest otra versión, cuyo traductor se desconoce, y una tercera, firmada por Lazăr Șăineanu. También se publican algunas de las “novelas ejemplares” y fragmentos sueltos del *Quijote*. Pero, en este último cuarto de la centuria, el interés de los rumanos por la literatura española empieza a diversificarse de manera sorprendente. Se publican traducciones de Telésforo de Truebas (tres ediciones de *Martínez Freytas* entre 1869-1876, en la versión del poeta menor Al. Pelimon), Alarcón, Castelar, Bécquer, Pereda, Pardo Bazán, Valera, Galdós.

En cuanto al teatro, mencionamos como curiosidad que en los años 1840-1850 se representaba con éxito en el Teatro Nacional de Bucarest la comedia *Furiosul*, adaptación del episodio de Cardenio del *Quijote*, mientras en 1861 el público bucarestino se entusiasmaba con una versión rumana de *Don Juan de Marañna*, de un autor desconocido. En 1910, el gran romanista Ovid Densușianu publica la traducción al rumano de *El alcalde de Zalamea* de Calderón.

En los años veinte se intensifica el interés de los rumanos por lo que significa España y su cultura. Desde 1930, podemos hablar de una verdadera actividad profesional, organizada, de divulgación e investigación de la lengua y la literatura españolas. Ese mismo año empieza a funcionar en la Universidad de Bucarest el primer lectorado de Filología Española, dirigido por Evaristo Correa Calderón, que utilizó como libro de lectura para sus alumnos, entre otros títulos, *La obra de Trajano* de Ramón de Basterra.

A Correa Calderón le sucede Al. Popescu-Telega, miembro de la Real Academia Española, heredero de la tradición investigadora y docente de sus grandes maestros: Ovid Densușianu, Ramiro Ortiz, Nicolae Iorga. Profesor, crítico literario, ensayista, traductor, Popescu-Telega es autor de importantes estudios, como la monografía *Cervantes* (1924), *Asemănări și analogii în folclorul românesc și iberic* (“Semejanzas y analogías en el folclore rumano e ibérico”, 1927), *Cervantes și Italia* (“Cervantes e Italia”, 1931), *Două drame de Lope de Vega interesând istoria românilor*

(“Dos dramas de Lope de Vega con referencias a la historia de los rumanos”, 1936), o estudios sobre Unamuno, Galdós, Benavente, Larreta, Villaespesa, Rusiñol, Maragall y otros. En *Cervantes și Italia*, excelente estudio de literatura comparada por su minucia y rigor científico, analiza, entre otros aspectos, la influencia literaria de Dante y Petrarca en la obra de Cervantes, las reminiscencias de *Orlando furioso* y *Orlando innamorato* e imitaciones poéticas de Tansillo y Bembo en el *Quijote*, las fuentes italianas de *Persiles e Sigismunda*, los modelos literarios de algunas de las *Novelas ejemplares*, la novela arcaica y *Galatea*, la filosofía renacentista en la obra de Cervantes. Popescu-Telega es también autor de valiosas traducciones al rumano de Cervantes, Calderón, Palacio Valdés, Unamuno, Maragall, Benavente, Manuel Machado, Pío Baroja, Ricardo León, Bernardo Morales, Blasco Ibáñez, Rubén Darío y otros. Con su actividad, Popescu-Telega abre el camino de los estudios de literatura comparada hispano-rumana, mientras sus trabajos sobre Cervantes son apreciados, incluso en la actualidad, como unos de los mejores de la bibliografía crítica cervantina en otras lenguas.

Al lado de Popescu-Telega, varios intelectuales contemporáneos suyos se sienten atraídos por la literatura hispánica. Entre 1915-1941, se publican en versión rumana (en el orden cronológico de la aparición) obras de Maragall, Fernán Caballero, Galdós, Eusebio Blasco, Núñez de Arce, Echegaray, Unamuno, Valle-Inclán, Alarcón. Rubén Darío le atrae a un poeta de excepción como Ion Pillat, mientras Blasco Ibáñez se convierte en el más traducido y conocido escritor español de Rumanía. Influyeron, seguramente, en este éxito de público también la fama mundial de que gozó en la época y, no en último lugar, las películas de Rudolf Valentino basadas en sus novelas. Se conocen, en traducciones y ediciones sucesivas, *Flor de mayo*, *Entre naranjos*, *La Barraca*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *La Horda*, *Mare Nostrum*, *La vuelta al mundo de un novelista* y otras novelas. En este segundo período, varios catedráticos de universidad y críticos literarios de fama internacional como Dimitrie Caracostea, Tudor Vianu y Eugen Lovinescu se dedican al estudio de la literatura hispánica. Al romanista Ovid Densusșianu, gran admirador de la poesía hispana contemporánea, le debemos traducciones de la obra del peruano Santos Chocano y un estudio sobre su creación literaria, así como

un interesantísimo libro, *Sufletul latin și literatura nouă* (El alma latina y la literatura nueva), con comentarios muy pertinentes y sugestivos sobre Valera, Darío, Manuel Ugarte, Gómez Carrillo, Eugenio de Castro, Unamuno, Martínez Sierra y Villaespesa.

Nicolae Iorga, renombrado historiador y espíritu enciclopédico de tipo renacentista, se sintió también atraído por el espacio cultural español. En el tercer tomo de su *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor reciproce* (Historia de las literaturas románicas en su desarrollo y sus relaciones recíprocas, 1920) estudia los momentos más importantes de la literatura española, desde el *Cantar de mio Cid* hasta finales del siglo XIX, y se detiene en la poesía popular del siglo XIII, la época de Alfonso el Sabio y la literatura alegórica didáctica, la corriente tradicional y la influencia francesa en la prosa del siglo XV, Cervantes, Lope, Calderón, el Siglo de las Luces, el romanticismo o la resurrección del idealismo.

En la misma línea de investigación, el romanista italiano Ramiro Ortiz se ha dedicado, en los casi veinte años vividos en Rumanía, a la divulgación de la literatura española, publicando estudios sobre varios autores, así como trabajos de literatura comparada con interesantes referencias a creadores de la Península y traducciones de escritores hispanos.

Todo este período, que finaliza con el estallido de la segunda guerra mundial, se caracteriza por un interés en continuo aumento por la realidad cultural española. Revistas prestigiosas como *Viața Românească*, *Gândirea*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Saeculum* publican numerosos estudios sobre las ideas y los sistemas filosóficos de Unamuno, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors. Filósofos rumanos como Nichifor Crainic, Nae Ionescu, Lucian Blaga, Mihail Ralea, Constantin Noica analizan y comentan las teorías de “la razón histórica” y el fenómeno de “la rebelión de las masas”, tal como las había concebido Ortega, o la teoría de los “eones” y “las constantes históricas” de Eugenio d'Ors.

Los años sesenta del siglo XX marcan una nueva etapa, la de la eclosión de la hispanística en Rumanía. Gracias al entusiasmo y los esfuerzos del romanista e hispanista de talla internacional académico Iorgu Iordan, el Departamento de lengua y literatura españolas de la Facultad de Filología de la Universidad de Bucarest reanuda su actividad en 1957 y, en 1962, se gradúa la pri-

mera promoción posbélica de especialistas en este campo. Esos jóvenes hispanistas, así como las siguientes promociones, desplegaron una rica y variada actividad, centrada en tres direcciones fundamentales: docencia, investigación lingüística y literaria y traducciones de obras literarias.

Siguiendo la tradición de las grandes personalidades mencionadas antes, universitarios y escritores como George Călinescu, Edgar Papu, Ovidiu Drîmba dedican varios estudios a la literatura española e hispanoamericana. Una mención aparte merece el libro de Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole* (“Impresiones sobre la literatura española”, 1965), con estudios sobre el clasicismo, el romanticismo y el barroco, la picaresca, Calderón de la Barca, Santa Teresa de Jesús y los místicos, Góngora, o personajes como Don Juan y la Celestina.

Por razones de espacio, no podemos enumerar todos los estudios, artículos y reseñas de libros publicados en periódicos y revistas literarias. Por tanto, nos limitaremos a citar a unos cuantos autores y títulos más representativos. Entre ellos, a: Paul Al. Georgescu, con un libro sobre el teatro clásico español (Bucarest, 1967), otro sobre la literatura hispanoamericana en perspectiva sistémica (Craiova, 1979), y otro, dedicado a los más representativos valores de la literatura hispánica desde la perspectiva del lector rumano (Bucarest, 1986), con acertadas apreciaciones sobre algunas de las versiones rumanas de las obras de esos autores; Francisc Păcurariu, novelista, buen conocedor *in situ* de las realidades hispanoamericanas contemporáneas, con libros sobre la literatura del continente, su individualidad y sus representantes más destacados (Bucarest, 1965; 1966; 1975); Sorin Mărculescu, distinguido poeta de gran refinamiento, con un libro de estudios sobre Cervantes, Dámaso Alonso y Martín-Santos (Bucarest, 1988); Victor Ivanovici, con un volumen sobre Cervantes, Góngora, Borges, García Márquez (Bucarest, 1980); Ion Pulbere, con un interesante y amplio estudio sobre la literatura barroca en Italia, España y Francia (Cluj-Napoca, 1975); Elena Bălan-Osiac, con una documentada investigación de literatura comparada sobre el sentimiento de *dor* “morriña, saudade” en la poesía rumana, española y portuguesa. Para concluir este apartado, recordamos también a Darie Novăceanu, Andrei Ionescu, Dan Munteanu Colán, traductores de la literatura hispánica al rumano y

autores, al mismo tiempo, de numerosos estudios introductorios, prefacios, artículos y reseñas sobre esa literatura, publicados en periódicos y revistas literarias o reunidos en volúmenes.

En cuanto a las traducciones, se puede afirmar que, en la actualidad, no existe obra maestra o fundamental de la literatura hispánica que no se haya traducido y publicado en Rumanía (*vid. supra*). De entre los muchos títulos, mencionamos una versión íntegra versificada del *Cantar de mio Cid*; un volumen antológico del *Romancero*, también en versos; una nueva versión de *La Celestina*; la crónica de Bernal Díaz del Castillo; *Tirant lo Blanch*, *Amadís de Gaula*, *El Buscón*, *Marcos Obregón*, *Guzmán de Alfarache*, todas en versiones íntegras, con estudios introductorios y aparato crítico; una antología de la picaresca española; una antología del soneto del Siglo de Oro; la obra poética de Góngora, con un amplio estudio crítico (más de 200 páginas); comedias de Lope de Vega en versiones versificadas. Existen también traducciones de la obra dramática de Cervantes, Tirso de Molina, Calderón de la Barca; una excelente traducción en versos de *La vida es sueño*; una versión íntegra del *Quijote* y ediciones críticas completas de las *Novelas ejemplares* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Se han publicado también dos ediciones con un aparato crítico de gran rigor científico de *El Criticón* y *El Oráculo manual*; un volumen antológico de Larra; las *Leyendas* de Bécquer; novelas, cuentos, ensayos de Valera, Alarcón, Fernán Caballero, Clarín (dos ediciones de *La Regenta*, *Su único hijo*), Pardo Bazán, Pereda, Galdós (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *Fortunata y Jacinta*, gran parte de los *Episodios nacionales*), Unamuno (*Tía Tula*, *La niebla*, *Tres novelas cortas*, *La vida de Don Quijote y Sancho Panza*), Valle Inclán (*Sonatas*, *Tirano Banderas*), Juan Ramón Jiménez. De los escritores modernos y contemporáneos, se han traducido desde los ensayos de Ortega y Gasset sobre literatura y arte o los poemas de Lorca (en varias versiones) hasta Aleixandre, Hernández, Alberti, Cela, Delibes, Laforet, Matute, Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Fernández Santos, García Hortelano, Benet, Martín Gaité, Caballero Bonald, Aldecoa, Marsé, Zamora Vicente, Torrente Ballester, Muñoz Molina, o Jorge Guillén, Cernuda, Félix Grande.

Por otro lado, además de las obras dramáticas publicadas en volúmenes, en las carteleras de varios teatros de la capital y de

muchas ciudades de Rumanía figuran nombres importantes de la dramaturgia española, desde Lope y Calderón hasta Lorca, Sastre, Calvo-Sotelo o Buero Vallejo, este último con el mayor número de obras puestas en escena y siendo el más traducido autor dramático de lengua española al rumano, con gran éxito de público.

Se han publicado asimismo las obras más representativas de los grandes escritores hispanoamericanos, desde los clásicos hasta los contemporáneos. Entre muchos otros autores y títulos, mencionamos: Isaacs (*María*), Gallegos (*Doña Bárbara*), Rivera (*La vorágine*), Sarmiento (*Facundo*), Güiraldes (dos ediciones de *Don Segundo Sombra*, dos de *Cuentos de muerte y de sangre*), Hernández (una versión en versos de *Martín Fierro*), Payró (dos ediciones de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*), Álvaro de la Iglesia, Palma, Martínez Estrada, Quiroga, Icaza, Asturias (*El Señor Presidente*, *Hombres de maíz*, *Week-end en Guatemala*), Borges, Bioy Casares, Cortázar, Mújica Láinez (*Bombarzo*), García Márquez (*Cien años de soledad*, *Los funerales de Mamá Grande*, *Eréndira*, *El otoño del Patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada*), Vargas Llosa (*La casa verde*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*), Bryce Echenique (*Un mundo para Julius*), Sábato (*El túnel*, *Sobre héroes y tumbas*, *Abaddón, el Exterminador*), Carpentier (*El Siglo de las Luces*, *El recurso del método* (varias ediciones), *El reino de este mundo*, *Concierto barroco* (dos ediciones), *La Consagración de la primavera* (dos ediciones), *El arpa y la sombra*, *Los pasos perdidos*), Roa Bastos (*Yo, el Supremo*), Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*, *Todas las familias felices*), Cabrera Infante (*La silla del águila*, *Tres tristes tigres*), Donoso (*El obsceno pájaro de la noche*), Bolaño (*Los detectives salvajes*, *2666*, *Llamadas telefónicas*, *Estrella distante*). A esta relación, evidentemente incompleta, habría que añadir nombres como los de Rulfo, Alegría, Onetti, Lisandro Otero, Arguedas, Uslar Pietri, Scorza, Gardeázabal, Arciniegas, Fernando Vallejo, así como a varios poetas, Lugones, Darío, Vallejo, Neruda, Guillén, Paz o Retamar, cuya obra se ha publicado en volúmenes individuales, pero también a muchos otros, incluidos en varias antologías de poesía hispanoamericana.

Después de 1990, año que marcó importantes cambios políticos en Rumanía, se observa una apertura todavía mayor hacia la

literatura hispánica. Se ha publicado una segunda versión íntegra del *Quijote*, la antología *Movimientos nocturnos* elaborada por Alemany, con cuentos y relatos del mismo, así como de Ballesteros, Fernández, Ferrer Bermejo, García Sánchez, Martínez de Pisón y otros. También traducciones de Marsé, Gregorio Morales, Antonio Soler, Vila-Matos, Pérez Estrada, Zallaluki, Rosa Monteros, Muñoz Molina, Justo Navarro, Monzó Gimeno, Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, y otros narradores, de los incluidos en la citada antología de Alemany. Recordamos también *Los puercos de Circe* de Luis Alemany (dos ediciones), *Las espiritas de Telde* de León Barreto, *Mararía* de Arozarena y otros.

En la mayoría de los casos, las versiones rumanas son de una excepcional calidad. Los traductores son buenos conocedores de las realidades hispánicas, las costumbres, tradiciones, creencias, el acervo cultural de ese mundo, así como del español y sus variedades diacrónicas, diatópicas y diastráticas, peninsulares y americanas, profesores universitarios o de enseñanza media, investigadores, editores y, no pocas veces, ellos mismos, poetas o narradores. Muchas veces, como hemos subrayado poco antes, son también autores de estudios introductorios documentados, con aportaciones personales en la interpretación de la obra traducida o del fenómeno literario, cuyos méritos han sido reconocidos y recompensados en Rumanía y en varios países hispanohablantes. Es el caso de Paul Al. Georgescu, Sorin Mărculescu, varios premios de la Unión de Escritores de Rumanía (traductor de Cervantes, Calderón de la Barca, Gracián, el *Romancero*, entre otros), el poeta Mihai Cantuniari, premio de la Unión de Escritores de Rumanía y Mérito Cultural del Gobierno peruano (traductor de César Vallejo y Vargas Llosa), el poeta Darie Novăceanu, miembro de la Real Academia Española, varios premios de la Unión de Escritores de Rumanía y Premio Nacional de Traducción del Ministerio español de Cultura (traductor de Góngora, Lorca, Torrente Ballester, Grande, García Márquez y muchos otros), Dan Munteanu Colán, varios premios de la Unión de Escritores de Rumanía, Premio Nacional de Traducción del Ministerio español de Cultura (traductor de *Amadís de Gaula*, Alemán, Clarín, Ortega y Gasset, Carpentier, Bolaño, Donoso y otros), Esdra Alhashid, Mérito Cultural de España (traductor de Blasco Ibáñez, Clarín y otros), Andrei Ionescu (traductor de Tirso de Molina, Galdós, Ortega y Gasset, Roa

Bastos, entre otros). A esta lista habría que añadir, para completar este sucinto panorama, nombres como los de Domnița Dumitrescu, Tudora Șandru-Olteanu (actualmente Mehedinți), Cornelia Rădulescu, Eugenia Alexe Munteanu, Cristina Hăulică, Coman Lupu, Sarmiza Leahu, Maria Berza, Angela Martín, Luminița Voina-Răuț, Marin Mălaicu-Hondrari y otros, que destacan por la calidad y el número de traducciones publicadas².

En una posible clasificación de los numerosos títulos publicados, adoptamos la propuesta de Ilinca Ilian³: A. Autores del *boom* o relacionados con el *boom* (Gabriel García Márquez, prácticamente toda su obra y varias ediciones, pero también libros sobre el autor; Mario Vargas Llosa, casi 30 títulos; Carlos Fuentes, Julio Cortázar, los más representativos títulos, incluida una serie de autor; Jorge Luis Borges, prosa completa, una serie de autor y libros sobre el mismo; Adolfo Bioy Casares, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Octavio Paz, Alfredo Bryce Echenique, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Juan Carlos Onetti, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Roberto Arlt). B. Autores contemporáneos por países (Argentina, México, Chile, los títulos más conocidos de Isabel Allende; Roberto Bolaños, casi toda su obra; Perú, Colombia, Cuba y otros)⁴.

El interés de los españoles tardó en manifestarse aproximadamente un siglo con respecto al interés de los rumanos por la literatura española e hispanoamericana. Este desequilibrio (*imbalance*) cronológico tiene, a nuestro juicio, varias causas que, en definitiva, se derivan de una sola: el aislamiento total de los dos países durante más de cuatro decenios, desde la instauración del régimen comunista en Rumanía hasta 1990. Para los españoles, Rumanía era una *terra ignota*. Incluso en 1990, cuando me afincé en España, la mayoría de la gente no sabía dónde estaba ese país, creía que su capital era Budapest y que el rumano era una lengua eslava. Por otra parte, las editoriales españolas sabían muy

2 V. también Dan Munteanu Colán, “Breve panorama de la hispanística rumana”, en Dan Munteanu Colán, *Lecturas subjetivas. Afinidades selectivas*. Madrid. Ediciones de La Discreta. 2013: 397-414.

3 “Las traducciones de la literatura latinoamericana en la Rumanía de hoy”. *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central* 9 (2018): 57-90.

4 Para más detalles, v. Ilinca Ilian, *op.cit.* Anejo 2.

poco sobre la literatura rumana, no tenían redactores que conocieran el rumano o al menos el francés (había traducciones al francés de obras rumanas valiosas) y tampoco colaboradores capacitados para leer un texto literario y opinar sobre su valor y su interés para el mercado español. De aquí las reticencias hacia las propuestas de traducciones del rumano al español (por temor a las pérdidas materiales). Reticencias que, por suerte, son cada vez menos frecuentes, pero todavía persisten.

En la segunda mitad del siglo XX, varios intelectuales españoles amantes de Rumanía, que dominaban la lengua rumana, empezaron a traducir obras representativas de autores de los siglos XIX y XX, convirtiéndose en auténticos pioneros y promotores de la literatura rumana en España. Lo que animó a los hispanistas rumanos o a hispanos que vivían en Rumanía por diferentes motivos, y españoles que la visitaban frecuentemente, enamorados del país y de su lengua y cultura, a atreverse, tímidamente, a traducir del rumano al español. Se publicaron obras de autores de prestigio como, entre otras, *La sublevación* de Liviu Rebreanu (Rosa Barthe), *Ciuleandra* (Joaquín Garrigós, con una segunda edición, *Chuleandra. La danza del amor y la muerte*, en 2015), Ioan Slavici, *El molino afortunado* (María Elena Răvoianu), Marin Sorescu, *La muerte del reloj* (Manuel Serrano Pérez), Zaharía Stancu, *El juego con la muerte* (Juan C. Somma, traducción del francés), *Antología de la poesía popular rumana. Edición bilingüe* (Luis A. Cortés), una antología de poesía rumana (Pablo Neruda), y otras obras, de menor valor, de acuerdo con las preferencias del traductor.

Después de los cambios políticos del año 1990, se podría decir que las traducciones del rumano al español se multiplicaron exponencialmente. A esto contribuyeron fundamentalmente un grupo de traductores españoles como, entre otros, Enrique Nogueras, Viorica Pâtea, Natalia Carbajosa, Elena Borrás, Marian Ochoa de Eribe, Christian Santacroce, Doina Făgădaru, Cătălina Iliescu Gheorghiu, Anna María Coderch, Dan Munteanu Colán y, finalmente, pero en primer lugar, el auténtico decano de los traductores españoles de literatura rumana, Joaquín Garrigós. Enamorado de Rumanía y su cultura, literatura y sus tradiciones, Garrigós se empeñó en darlas a conocer en su patria con entusiasmo, ahínco y dedicación, a pesar de tener que luchar con algunas

editoriales para convencerlas del valor de las obras que quería traducir. Y lo ha logrado con creces. A Garrigós le debemos, además de la citada *Ciuleandra*, títulos como *La cabeza de uro* de Vasile Voiculescu, *La ciudad de los condenados y otros relatos* de Max Blecher, *La rusa* de Gib Mihăescu, E.M. Cioran: *Itinerarios de una vida*, *El Apocalipsis según Cioran (Última entrevista filmada)* de Gabriel Liiceanu, *Muerte de un bailarín de tango* de Stelian Tănase, *La tragedia alemana, 1914-1945* de Lucian Boia, *Negro y rojo* de Ioan T. Morar, *El libro de los susurros* de Varujan Vosganian y otros.

Se tradujeron y se publicaron en España, principalmente en los últimos cincuenta años, además de los títulos ya mencionados, obras fundamentales de los grandes clásicos del siglo XX y de los más representativos autores contemporáneos, muchas con el apoyo del Instituto Cultural Rumano. Recordamos, entre otros, *Cezara*, del más conocido y apreciado poeta rumano Mihai Eminescu (Doina Făgădaru), y *Narraciones* del mismo autor (Enrique Nogueras), *La posada de Manhuiol* del no menos famoso Ion Luca Caragiale (Elena Borrás y Enrique Nogueras), *Los depravados príncipes de la Vieja Corte* de Mateiu I. Caragiale (Rafael Pisot y Cristina Sava), *Los cardos del Baragán* de Panait Istrati (Marta Cerezales Laforet), *Los haiduci. Bandidos del pueblo*, del mismo autor (María Sol Kliczkowski), *Microlitos. Aforismos y textos en prosa* de Paul Celan (José Luis Reina Palazón), *La tercera estaca* de Marin Sorescu (Cătălina Iliescu), *40 poemas* de George Bacovia (Dan Munteanu Colán), *Athamor* de Gellu Naum (Corina Oproae), *Lágrimas y santos y Extravíos* de Emil Cioran (Christian Santacrose), *El diario de la felicidad* de Nicolae Steinhardt (Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret), o *La quinta imposibilidad. Judaísmo y escritura* de Norman Manea (Susana Vásquez y Victor Ivanovici), entre otros.

A los autores ya mencionados en el párrafo anterior habría que añadir las traducciones de la obra de conocidos narradores y poetas contemporáneos: *El encuentro* y *El mismo camino de todos los días* de Gabriela Adameșteanu (Joaquín Garrigós), *El sol del más allá y el reflujó de los sentidos*, y *Octubre, noviembre, diciembre (1972)* de Ana Blandiana (Viorica Pâtea, Natalia Carbajosa), *Las cuatro estaciones* de la misma autora (Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret), *Once elegías* de Nichita Stănescu (Pierre Zekeli

y Justo Jorge Padrón), *El ojo castaño de nuestro amor*, *El Levante y Solenoide* de Mircea Cărtărescu (Marian Ochoa de Eríbe), *El leud sin salida* y *No exit* de Ioan Es. Pop (Dan Munteanu Colán), *Jardines austeros* de Aura Christi (Dana Oprică), *Al principio fue el fin* de Adriana Georgescu (Joaquín Garrigós), *En ausencia del padre* de Stelian Țurlea (Dan Munteanu Colán), *Eliza a los once años* de Doina Ruști (Oana Ursache y Enrique Noguerras) o *El último aliento* de Gelu Vlașin (Mario Castro Navarrete)⁵.

Estos apuntes, evidentemente, no pueden ser exhaustivos, no pretenden agotar el tema, y son, por supuesto, subjetivos. Hemos intentado, no obstante, poner de manifiesto lo más objetivamente posible dentro de la inherente subjetividad y las afinidades personales los que, a nuestro parecer, podrían ser considerados los aspectos más significativos y las personalidades más destacadas en ese campo para ofrecer un breve panorama del estudio y la traducción de la literatura española e hispanoamericana en Rumanía, y de la literatura rumana en España.

5 Para más información, v. Instituto Cultural Rumano, Centro Nacional del Libro, *Literatura rumana traducida al español* [Madrid-Bucarest].

II.2 Hispanismo, apuntes en torno a una experiencia personal

Ioana Zlotescu⁶

Le he dado muchas vueltas al título que encabeza este breve texto. Inicialmente, y siguiendo en grandes líneas la amable propuesta de Maria Floarea Pop, directora del Instituto Cultural Rumano de Madrid, para participar con un artículo en el primer volumen de su innovadora idea de poner en marcha la publicación de un *Anuario* del mencionado Instituto, pensaba desarrollar el tema “El hispanismo en Rumanía”, pero, a medida que me adentraba en el estudio, me daba cuenta de que, tratándose de una realidad histórica por excelencia, surgida de una restringida aunque —en algunos casos— brillante enseñanza universitaria en Rumanía a partir de finales del siglo XIX, el lugar natural de tal estudio sería, qué duda cabe, en una revista especializada, de investigación. Así, me surgió la idea de apuntar, a salto de mata, espontáneamente algunas ideas y también algunas de las muchas vivencias, nada banales, de persona nacida en Rumanía y con estudios hispánicos realizados allí, pero con la vida profesional desarrollada en Madrid y nombrada años después, como española e hispanista, directora del Instituto Cervantes en Bucarest... Así, respondo de alguna manera —aunque tardíamente, por circunstancias ajenas a mi voluntad— a la generosa invitación que me hizo el actual director del Instituto Cervantes de Bucarest, Jorge Jiménez-Zu-

6 Ioana Zlotescu es rumana, pero española por carta de naturaleza y decreto real. Hispanista y traductora al rumano de libros de Camilo José Cela y de Miguel de Unamuno, y del rumano al español de poemas de Nichita Stănescu, libros de Matei Călinescu e Ion Vianu y prosas de Paul Celan. Profesora, coordinadora de exposiciones de arte y ferias internacionales del libro en el Ministerio de Cultura, directora de programas en el Patrimonio Nacional e iniciadora de las “Veladas en Palacio” y del “Premio de Poesía Reina Sofía”. Fue directora del Instituto Cervantes de Bucarest del 2000 al 2006 y ha dirigido las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna en la editorial Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg (19 volúmenes) y, asimismo, se encargó de la dirección y coordinación de los siete tomos de *Rumanía, patrimonio de la humanidad*, editados por la editorial Artec de Segovia.

malacarregui Álvarez, de escribir algo en torno al porqué de mi amor a España. Como un paréntesis en este sentido de amor hacia una profesión, en este caso la de profesión de hispanista, remito al libro de Anna Caballé, titulado *¿Por qué España? Memorias del hispanismo estadounidense*, libro que, a partir de apuntes autobiográficos de veintiún hispanistas norteamericanos, inaugura “un nuevo método de reflexión transcultural”.

En cuanto a hispanistas rumanos, conviene recordar algunos datos relacionados con el inicio de los conocimientos de la cultura española en Rumanía, como por ejemplo que, antes de la institucionalización académica de los estudios del idioma español, los debates, los libros, los comentarios –algunos apasionados– en torno a la cultura clásica española, las mismas traducciones, la de *Don Quijote*, no partían necesariamente de textos originales escritos en español, y sus autores rumanos eran profesores, investigadores de literatura comparada y universal, romanistas en general, entre ellos, los brillantes George Călinescu, Edgar Papu, Tudor Vianu... La lengua románica profusamente expandida en los ambientes intelectuales así como entre la gente “distinguida” de Rumanía era la lengua francesa. El concepto de *hispanismo* tal y como lo entendemos hoy, es decir, el estudio de las lenguas, costumbres y cultura del país llamado España, así como de los países iberoamericanos de habla castellana/española, no se vislumbraba todavía. En este sentido, en el prólogo a su libro de 1965 titulado *Impresii asupra literaturii spaniole* (Impresiones en torno a la literatura española), George Călinescu se quejaba de que “la heredera de Trajano, hablante de una lengua neorrománica, nada sabe de su hermana latina con cuyo espíritu comparte tantos lazos de parentesco. Al pensar en estudiosos extranjeros como Jaime Fitzmaurice-Kelly, Foulché Delbosc, Morel Fatio, Pfandl, Glese, Vossler, que estudian y leen con tanta competencia y medios a su alcance las literaturas ibéricas, hay que reconocer el hecho de que nosotros estamos muy atrasados y faltos de curiosidad científica, lo que explica la estrechez de nuestro horizonte crítico.”

Sin embargo, sí hay que mencionar que, en 1930, por iniciativa de la Legación de España en la capital de Rumanía, se había creado un lectorado de español en la misma ciudad de Bucarest, inaugurado por el admirable Evaristo Correa Calderón, al cual accedió en 1939 el hispanista rumano más reconocido de la época, el

profesor Alexandru Popescu-Telega, quien, a partir del proyecto de la creación en 1942 de una Cátedra de Lengua y Literatura Española, iba a ser designado como titular.⁷

Pero en 1946, por razones políticas, se interrumpieron las relaciones diplomáticas entre la República Popular Rumana y la España de Franco, quedando así aplazada la creación de la anhelada Cátedra. Por fin, a partir de 1956, a iniciativa y bajo la dirección del académico, gran lingüista e hispanista, el profesor Iorgu Iordan (1889-1986), se creó en la Universidad de Bucarest (Facultad de Filología Románica) la Cátedra de Lengua y de Literatura Españolas. Como acertadamente afirma Dana Diaconu, “el hispanismo rumano no hubiera sido posible sin la contribución y dedicación de Iorgu Iordan a lo largo de toda su vida.”⁸ El profesor Iorgu Iordan tiene unos textos admirables en torno al tema “El hispanismo en Rumanía”, algunos presentados en Congresos Internacionales de la *Asociación Internacional de hispanistas* y publicados en la *Biblioteca Virtual Cervantes*, de fácil alcance para cualquier persona interesada y cuya lectura, como hispanista enamorada de mi profesión, oriunda de la escuela creada por este querido profesor nuestro, recomiendo calurosamente...

... Y, de repente, recuerdo con nostalgia cómo, en plena investigación del gran, insólito e inagotable escritor Ramón Gómez de la Serna, di emocionada mi primera conferencia en Madrid, en el mismo Ateneo, a propuesta de Ernesto Giménez Caballero, fundador y director de la célebre *Gaceta literaria* de Madrid, plataforma importante del movimiento vanguardista español y de la llamada “generación del 27”. En los días siguientes al mencionado acto, apareció en la prensa de Madrid un artículo firmado por don Ernesto en torno a “la rumana hispanista, entre *rumanismo* y *ramonismo*”... Y pienso que esta expresiva palabra, *rumanismo*, inventada por don Ernesto, podría ser la más adecuada en cuanto al fructífero diálogo con el *hispanismo*, establecido también de

7 Carmen Burcea: “Alexandru Popescu-Telega y *Năzuința*: un momento en la evolución de la hispanística en Rumanía”, en *Journal of Romanian Literary Studies*, 18/2019.

8 “El hispanismo en Rumanía: desarrollo y estado actual”, en la revista *Iberoamericana, América Latina-España-Portugal*, III, 11, 2003, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín.

manera institucional, a partir la creación en Rumanía (en 2003) del Instituto Cultural Rumano, dirigido desde su fundación hasta 2005 por el académico y conocido novelista Augustin Buzura, y después, desde 2005 a 2012, por el doctor en Física e incitante ensayista, Horia Roman Patapievici. Yo he tenido la suerte de vivir de cerca este naciente diálogo, participando también, a invitación del importante escritor y novelista, ensayista y periodista Stelian Tănase, en un interesante debate celebrado con motivo de la creación del Instituto Cultural Rumano en Bucarest. Hay que señalar que el citado escritor ha sido ampliamente traducido al español por Joaquín Garrigós, reciente ganador del III Premio Complutense de Traducción Universitaria “José Gómez Hermosilla” por “su dilatada trayectoria en la traducción (...), más de 45 libros traducidos sin contar los artículos de crítica literaria (...), ha traducido a buena parte de los autores rumanos al español, convirtiéndose en un verdadero puente entre Rumanía y España”. En este sentido de “puente” entre las dos culturas hay que recordar, como coincidencia inédita, que si Fernando Rodríguez Lafuente (al cual estaré para siempre profundamente agradecida por la maravillosa vivencia que le debo) nombró a una rumana hispanista para dirigir el Instituto Cervantes de Bucarest, otro distinguido amigo, César Antonio Molina, nombró seguidamente a un español, dedicado plena y exitosamente a la traducción del rumano, es decir, a Joaquín Garrigós, a quien se podría calificar como ¡rumanista!

Entre los muchos actos organizados por el mencionado Instituto hay que citar exposiciones, conciertos, encuentros entre conocidas personalidades de la cultura rumana y las diversas culturas de España y sus lenguas cooficiales (catalán, gallego y vasco), las largas “lecturas continuadas” del *Quijote* inauguradas el 23 de abril de 2002 en su misma sede de Bucarest, o las ferias del libro *Bookarest*; en la de 2002 se celebró una tarde de “Poesía catalana”, con la participación (entre otros) del escritor Jaume Cabré y de Jana Balaci, infatigable traductora y directora de la editorial Meronia, dedicada a la literatura catalana. Con respecto al diálogo entre la lengua catalana y la rumana, señalo que es imprescindible acudir al barcelonés Xavier Montoliu.

Como un acto especialmente emocionante en mis recuerdos queda la celebración –con motivo del cuarto centenario del *Qui-*

jote– del Coloquio internacional “Don Quijote, Cervantes y su época” el 23 de abril de 2005, con la participación de famosos hispanistas internacionales como el recién desaparecido Antonio Bonet Correa –gran Persona (con mayúscula) y siempre respetado amigo–, Bartolomé Bennassar, Joseph Pérez y Jean Canavaggio, al lado de importantes investigadores rumanos como Eugen Denize del Instituto de Historia “Nicolae Iorga”, los ya desaparecidos Cornel Mihai Ionescu y el gran e inolvidable Neagu Djuvara –también participante asiduo de las “lecturas continuadas“ del *Quijote*–, los magníficos hispanistas Sorin Mărculescu y Andrei Ionescu, las profesoras universitarias Adriana Babeti y Carmen Mușat –también periodista y presidenta de la revista rumana de cultura *Observator Cultural*– y Horia-Roman Patapievici, que presentó el texto titulado “Don Quijote y San Ignacio de Loyola”. Por falta de un salón de actos suficientemente amplio en la antigua sede del Instituto Cervantes, el Coloquio se celebró –con generosa y afectuosa hospitalidad de Patapievici– en la sede del bellísimo edificio del Instituto Cultural Rumano.

En otras fechas del citado año del centenario, el Instituto Cervantes de Bucarest tuvo el honor de recibir también al filólogo Jaime Olmedo con una conferencia en la Universidad de Bucarest titulada “Cervantes y el Quijote: la otra gran vindicación del 27”, y al académico José Manuel Blecua, de la Real Academia Española, que propuso en su conferencia celebrada en el muy especial *Club Prometheus* unas “Claves para la lectura del Quijote”. Al pedirle un breve comentario acerca de sus recuerdos de Rumanía, José Manuel Blecua subrayó que “la impresión que yo tuve fue el mantenimiento de la importancia de la erudición y de la seriedad de la tradición rumana del hispanismo, enriquecida con todas las innovaciones que han traído los nuevos métodos comunicativos y de información”.

El último acto de ese año 2005 –y último para mí como integrante del Instituto Cervantes– fue la presentación, en la sede del Instituto, de la novela *Al morir Don Quijote* del muy especial y polifacético escritor Andrés Trapiello, con la participación (en esta su tercera visita a Bucarest) de Juan Manuel Bonet, increíble conecedor de todo lo concerniente al arte y a las literaturas de vanguardia, además de poeta, al lado de Gabriel Liiceanu, director de la importante editorial rumana Humanitas, filósofo y es-

critor. Los dos escritores españoles recordaron en sendos libros publicados en España su paso por Bucarest.

Pero el hispanismo actual en Rumanía no es solo comunicación cultural y de enseñanza académica del idioma, también es lenguaje económico, político, turístico, de tuits. Además, entre este otro tipo de comunicación intercultural, qué duda cabe de que la más humana y la más singular es la de la emigración rumana en España. Al pensar en esta visión más concreta, más cercana a la realidad cotidiana en su conjunto, recordé el peculiar e informado libro de Silvia Marcu, investigadora en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, titulado *Un puente latino sobre Europa*, y editado por el Instituto Cultural Rumano. Y me puse en contacto con Silvia para preguntarle cómo enjuiciaba ella esta idea en torno a este *hispanismo*-“*rumanismo*” popular. Cito aquí su contestación:

“A lo largo de los últimos 30 años, tras la caída del régimen dictatorial en los países del Este y, sobre todo, a partir del año 2007, después del ingreso de su país a la Unión Europea (UE), los ciudadanos rumanos móviles que circulan entre los dos países –España y Rumanía– crearon, aún sin percatarse en muchos de los casos, puentes de unión entre los dos países. Es conocido, y los datos estadísticos lo confirman, que en España residen, actualmente, más de un millón de rumanos.

El más importante vehículo de transmisión es, precisamente, el idioma español, que con tanta rapidez suelen aprender los rumanos de todas las edades al llegar a España. Tanto ellos como sus hijos nacidos en España convierten el idioma español –con su sonido y belleza inconfundibles– en una “segunda casa”, en un idioma del alma, en un elemento que los ayuda a (re)definir su identidad en un mundo móvil. Al retornar a Rumanía, dentro de esta movilidad incesante, llevan y traen consigo a su casa inicial un nuevo crisol de cultura: la cultura española envuelta en el sonido del idioma. Gran parte de las familias rumanas tiene algún miembro que sabe hablar el idioma español, contribuyendo de este modo al aprendizaje del idioma español en Rumanía. Los niños rumanos regresan a Rumanía con otro idioma aprendido. Al hacerse mayores, tendrán en su haber un elemento curricular que los ayudará a solventar, a buen seguro, parte de su futuro profesional: el conocimiento del idioma español. El elemento español

está presente, asimismo, en el estilo de trabajo, de hacer las cosas, en llevarlas a cabo con arte y valentía. Encontré el elemento español incluso en el estilo de las casas construidas con remesas, con el dinero ganado en España: casas blancas, o casas de madera con escalera interior y patios con flores al estilo andaluz. Lo comprobé en mis trabajos de campo en la Valaquia y la Moldavia rumanas.

De igual manera, las tradiciones españolas cobran cada vez mayor relevancia e interés en Rumanía. A modo de ejemplo, el día de la Hispanidad lo celebran con honor, cada 12 de octubre, los rumanos retornados de España a su país natal. Las redes sociales, Facebook y Twitter, dan fe de ello. La comida española, la tradicional paella valenciana, el gazpacho andaluz, son ya platos típicos que se sirven en Rumanía, junto a las doce uvas de Navidad o al clásico turrón.

Con todo, los ciudadanos rumanos inmersos en la movilidad son verdaderos embajadores culturales del idioma español como elemento que define parte de su existencia, creando este puente de unión, de eterno viaje de ida y vuelta entre Rumanía y España”.

... Voy a acabar –sin acabar– estos nostálgicos recuerdos de hispanista en acción con una breve cita de mí misma, recogida de la larga y entrañable entrevista que me hizo, en vísperas de mi despedida de Bucarest, el polifacético periodista Ovidiu Simonca, en la revista bucarestina *Observator Cultural*: “Quisiera agradecerle a España estos arrebatadores y emotivos años vividos por mí. Quisiera agradecer a los rumanos el apoyo y el interés constantes ofrecido al Instituto Cervantes de Bucarest.” Un maravilloso e insólito cuento: volver a la ciudad donde naciste, como mensajera de un país que te acogió como si fuera tuyo...

Nota

Para no cometer el olvido –aunque involuntario, siempre descortés–, y también para no alargar en exceso este texto, aclaro que solo cito nombres de traductores, profesores o investigadores cuando el remite resulta imprescindible dentro del contexto; conviene señalar que a muchos de los magníficos integrantes del espacio del *hispanismo* rumano se les conoce en España, bien a través de su presencia en debates o presentaciones, o bien a través

de la exposición de sus libros en las casetas del Instituto Cultural Rumano, siempre presente en las Ferias del libro celebradas en territorio español; por lo tanto, aconsejo al lector curioso acudir para cualquier información de esta índole al mencionado Instituto y a su servicio bibliotecario. No obstante, es oportuno citar, por su origen rumano y su amplia actividad desarrollada en España, los nombres de los profesores hispanistas – romanistas, que son Dan Munteanu Colan en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, y Eugenia Popeanga en la Universidad Complutense de Madrid; asimismo, debido a su presencia activa, también en los Congresos de especialidad celebrados en territorio español, el nombre de la conocida lingüista Domnița Dumitrescu, Catedrática de la Universidad de California, de Estados Unidos. Para una información general relacionada con el hispanismo, incluido el rumano, véanse, en ediciones digitales del Instituto Cervantes, el *Portal del hispanismo*, “Español en Rumanía”, *Cervantes, Bibliotecas y documentación* y el *Centro Virtual Cervantes*.

II.3 Reflexiones sobre la traducción literaria y su papel en el caso rumano

Cătălina Iliescu Gheorghiu⁹

Dicen que un traductor literario es un escritor frustrado. Yo diría que no. Los que traducimos literatura vestimos el hábito camaleónico de un estilo distinto cada vez que cambiamos de autor, incluso de libro, dentro de la obra de un mismo escritor. La comprensión y la emoción en la recepción del mensaje original, la técnica y la intuición en la plasmación para el lector término, todo ello faculta al traductor como re-escritor que dice, en palabras de Umberto Eco, “casi lo mismo”. Esta es la verdadera esencia de nuestro oficio y artificio, pues lo idéntico no existe, por lo que a la traducción no le queda más remedio que ser “*only cruel to be kind*”, parafraseando al Bardo. Y no hablemos de poesía y del eterno dilema entre forma y contenido, entre prosodia y semántica, alimentado por el misógino adagio “*Les belles infidèles*” o por el no menos cansino y pernicioso “*traduttore – tradittore*”.

La poesía, de entre todos los géneros literarios, es la que más debate ha suscitado en torno a los conceptos tradicionales de “equivalencia” o “fidelidad”, hoy día relegados por la traductología moderna, centrada más bien en el proceso de toma de decisiones por parte del traductor, sus motivaciones y las normas

9 Cătălina Iliescu Gheorghiu es profesora titular de la Universidad de Alicante en el departamento de Traducción e Interpretación. Es licenciada en Filología Hispánica e Inglesa (Universidad de Bucarest, 1989) y doctora en Filología Inglesa (UA, 2002), intérprete jurado de rumano por el MAEC (1995) e intérprete de conferencias con 30 años de experiencia y una quincena de libros de investigación (autoría y edición). Es asimismo presidenta de la Asociación cultural ARIPI (2005), miembro del instituto IULMA y del grupo IPA, y miembro del comité editorial de la revista MONTi (ESCI). Es además coordinadora de las Pruebas Oficiales de rumano *ACLro* desde 2008 y autora de la página web CUENTACUARENTENAS, <https://cuentacuarentenas.aripi.es>, un espacio de diálogo intercultural donde todos pueden participar contando y escuchando cuentos. Como traductora literaria cuenta con una treintena de títulos (poesía, teatro, prosa) de los cuales 21 volúmenes han sido ya publicados.

que las gobiernan, su(s) pertenencia(s) cultural(es), su existencia entre los sistemas origen y meta con el consiguiente dilema extranjerizante o naturalizante, su ubicación en el eje autoría-recepción, o su entorno y legado sociales.

El concepto de “equivalencia”, hoy desterrado tras épocas pasadas en las que se alternaron momentos de gloria y declive, estuvo siempre acompañando a los traductores, bajo diversas etiquetas: fidelidad, igualdad de significado, creación del mismo efecto, similitud entre el texto origen y meta, analogía, congruencia, convergencia, adecuación... Fue también un potente instrumento pedagógico en la búsqueda del “*tertium comparationis*” imprescindible en cualquier labor comparativa y, por ende, la traductora. Denostado por algunos teóricos por ser un concepto ambiguo, apodado por Jacques Derrida “concepto imposible”, la equivalencia ha pasado de ser “formal” para las visiones clásicas, a ser “funcional” para la escuela del escopo, “dinámica” para Eugene Nida y los precursores del enfoque cognitivo basado en la respuesta del lector y, finalmente, “un valor de cambio” en las posturas más modernas, como las de Anthony Pym, que propugnan un enfoque social en el que la traducción es más bien transacción.

A mi modo de ver, traducir es placer y poder. Placer de compartir un poema, una obra de teatro, una prosa. Hacer que otros disfruten de aquellas palabras que te han conmovido, que han enriquecido tu espíritu o te han revelado mundos insospechados. Placer vanidoso de enfrentarse a las rimas, placer de descifrar metáforas, placer de reconocer alusiones y detectar ironías, de sortear los peligros hermenéuticos y los acertijos fraseológicos con ayuda de competencias como la lingüística, textual, gnosológica, cultural y traslacional, y mediante procedimientos que se aprenden y se enseñan en las escuelas de traductores (transponer, modular, adaptar, compensar...). Poder hacer todo esto... es mucho poder.

La literatura rumana ha sido hasta hace dos décadas una gran ausente en las librerías españolas. Afortunadamente, Rumanía se dio cuenta de que una política sostenida y planificada de visibilización de su literatura en los países predilectos de su diáspora pasa por programas de financiación de las editoriales de esos países, deseosas de promover y dar a conocer a los autores valiosos y

reconocidos en contexto nacional. Así pues, de unos años acá, y a pesar de varias crisis agudas culminando en la actual pandemia, que ha acarreado recortes brutales de fondos en el ámbito cultural y social, se han multiplicado las editoriales españolas interesadas en traducir y publicar literatura rumana. Bookfest (Feria del libro de Bucarest) tuvo en 2010 a España como país invitado, y al año siguiente Rumanía le devolvió la visita con motivo de la Feria del Libro LIBER en Madrid.

Si bien es verdad que no siempre adquirimos una idea clara acerca de qué explícitamente se busca en el mercado editorial español, el mínimo común denominador será siempre literatura de calidad. ¿Y qué se entiende por este amplio concepto, que, de tan abarcador, puede volverse difuso o banalizarse? La definición es compleja. Varios requisitos se han de cumplir. Ha de ser literatura auténtica, viva y no necesariamente portadora de aquello que solemos llamar “especificidad rumana”. Importará más su potencial de inventiva y novedad en el concierto de las literaturas del mundo, sin descartar tampoco la dosis justa de emulación (siempre y cuando se escojan bien los modelos) en esa competición internacional bajo el signo de la globalización comercial que tiende a unificar y uniformizar las formas, aunque no (todavía) los fondos.

Traductores de literatura rumana en España

Aquellos tiempos en los que parecía que un(a) autor(a) procedente del antiguo bloque comunista, cuyas realidades y fórmulas expresivas más bien desconocidas (si no ignoradas) en occidente, podían conllevar intrínsecamente o por el mero hecho de abordar ciertos mitos ancestrales una garantía de éxito editorial parecen haber pasado. Atemporal es el mérito de aquellos descubridores, traductores prolíficos que, como ocurre en las literaturas con menor alcance mundial, se convirtieron en embajadores literarios y defensores de los valores culturales del país cuya lengua es la de partida en sus traducciones literarias, y no solo han colocado la letra “R” de Rumanía en los estantes de las librerías españolas, como Joaquín Garrigós, con más de medio centenar de obras traducidas del rumano, sino que abrieron

el camino para muchos otros escritores rumanos que llegaron después de los clásicos imprescindibles (Eminescu, Creangă, Caragiale, Blaga, Eliade, Cioran...), a la vez que abrieron el apetito de los lectores españoles hacia una literatura conocida al principio más por sus exiliados que por los grandes nombres que sobrevivían a la dictadura escribiendo dentro del país. Una etapa vital es la de los “fundadores” del repertorio de referencias rumanas, un grupo activo de intelectuales-traductores, tanto destacadas personalidades de la cultura (Ioana Zlotescu), como profesores universitarios que se han volcado con respeto y conocimiento de causa en algunos autores rumanos, bien en solitario (Dan Munteanu), bien en tándem (Viorica Pâtea y Fernando Sánchez Miret), o como conocedores de alta fineza de la lengua y literatura rumanas.

Porque una cosa se me reveló con la claridad en los treinta años de (con)vivencia en esta orilla del Mediterráneo: la sociedad española que, cuando llegué a estos lares, era mayoritariamente desconocedora de la cultura rumana (más allá del mito vampírico, deportivo, geriátrico y, más tarde, de la nueva ola cinematográfica), ha llegado hoy en día a buscar en las ferias del libro a los autores rumanos, a tener una idea fundamentada sobre la escritura del país cuyos centenares de miles de ciudadanos han optado por España para forjar el futuro de sus hijos. Ellos contribuyen a despertar la curiosidad, aunque el trabajo constante de quienes han aprendido rumano por sus propios medios y han emprendido la enorme empresa de traducir a los escritores rumanos porque los ha convencido lo que estos tenían que decirle al mundo pertenece a esa generación de incansables traductores que encabeza Marian Ochoa, quien, con exquisito arte de la palabra y mucho amor a su arte, se vuelca sobre un repertorio literario de triple salto mortal, regalándonos sobre todo al Mircea Cărtărescu más auténtico.

Creo que, en el fondo, el mercado del libro de España y América Latina tiene un potencial de absorción de literatura rumana todavía no satisfecho. La curiosidad de los lectores españoles hacia un espacio europeo suficientemente alejado en la encrucijada de imperios, religiones y rutas comerciales y, por otra parte, suficientemente cercano en cuanto a lengua, tradición y hasta transición (posdictatorial) como para resultar atractivo, está potenciado, sin

duda, por la presencia de una significativa diáspora rumana en la península. La necesidad de literatura es más acuciante que nunca hoy en día, cuando la libertad de expresión está en peligro y las arengas populistas instigan contra el plurilingüismo y las migraciones. A mi modo de ver, es momento de fortalecer la presencia de la traducción de obras (rumanas y otras) en esta coyuntura desfavorable económica y socialmente, en la que la literatura nos puede salvar de las amnesias históricas y la angostura de miras, en la que parece que el nivel de lectura entre los adolescentes baja vertiginosamente. Rumanía puede y debe, a través de sus instituciones, principalmente el Instituto Cultural Rumano, plantar jalones para cambiar su estatuto de presencia exótica en uno de cultura conviviente.

Las naciones hablantes de lenguas de circulación reducida nos enseñan que las políticas de difusión de la cultura pueden hacer milagros. Todos recordamos cómo en tiempos de la dictadura se editaban publicaciones en lenguas extranjeras que se enviaban a las embajadas, bibliotecas y centros culturales donde languidecían en cajones sin que nadie las leyera, pues, aunque contuvieran textos de gran calidad literaria y las traducciones pertenecieran a prestigiosos nombres, llevaban la “letra escarlata” de la propaganda comunista. Milagrosa fue la idea de implicar a las editoriales del lugar, de apoyarlas para que pudieran ejercer su papel de cabezas de puente y, aunque a veces los trámites pueden llegar a ser tediosos, hay que pensar siempre en que toda precaución, al tratar con dinero público, es bienvenida.

Una de las letanías más vehiculadas reza que “la poesía no vende”. Puede que sea verdad que, desde el punto de vista comercial, sus cifras de venta no alcancen ni por asomo las de la novela, pero la poesía en forma de recital, la poesía como resistencia, como desafío, como pilón en la educación escolar, como modo de preservar la identidad de una diáspora con resquemores de pertenencia a un fondo ancestral, la poesía como envejecimiento activo me parece extraordinariamente próspera. Es asombroso ver cuán numerosos son los cenáculos, las aulas, los recitales, las iniciativas poéticas en este Levante, donde poetas de muchas edades escriben, reciben premios, participan en certámenes, como cabe esperar de un género literario con vocación social.

La traducción literaria y el perfil académico

En lo que me concierne, la traducción literaria fue una pasión temprana y una característica “de fábrica” para la rama humanista, pues en el sistema de enseñanza rumano de mi juventud, al que tanto le debo, era inherente. Nadie se extrañaba de que un examen como el de ingreso en la universidad, que marcaba el futuro de centenares de jóvenes, incluyera una prueba de traducción literaria en todos los perfiles filológicos, o que una de las salidas profesionales de esas carreras era la traducción. En todo caso, pasaron muchos años (los rigores académicos poco tiempo conceden para otros quehaceres) hasta mi debut como traductora literaria con una pequeña antología de poesía rumana (*Un árbol de sonidos*) y, casi a la vez, con la novela de Luis Landero *El guitarrista*, volcada al rumano. Tras una larga incursión en el teatro, volví a la poesía de la mano de Dinu Flămând, publicando en la editorial Linteo la antología *En la cuerda de tender* dentro de la espléndida colección de poesía que coordina el poeta Antonio Colinas, Premio Nacional de Literatura (1982). Del mismo autor, publiqué más tarde, en México, *Sombras y rompeolas* y juntos publicamos la traducción al rumano de una antología de la obra poética de Luis García Montero.

La editorial gallega vuelve a apostar por la poesía rumana (Linteo, 2019) y lo hace con la antología *Alma, que sirves para todo* de Marin Sorescu, al que el propio Colinas conoció allá en los ochenta. La gráfica preciosista y el sumo cuidado a lo largo de todo el proceso de publicación hace que una quiera trabajar con Linteo. Sorescu ha sido y es un poeta enormemente amado por el público, que se identifica con sus grandes preguntas (el amor, la historia, la religión, la infancia, la muerte) y sus pequeños universos urbanos o rurales, igualmente intensos y creíbles. La aparente sencillez en abordar todo esto le confiere universalidad y originalidad, pues es un poeta identificable por su espíritu crítico, lucidez, parodia, presente inmediato, vertiente prosaica y desmitificación deliberada de lo sagrado. Este libro no se encontraría hoy en los estantes de las librerías de no haber sido por Radu Sorescu, presidente de la Fundación y sobrino del autor.

Este año Dinu Flămând vuelve con un volumen que acabo de entregar a Visor, titulado *La primavera de Praga*. Un paréntese-

sis con traducciones de literatura infantil (Creangă, Ispirescu, Eminescu) y con adaptaciones de cuentos para espectáculos de títeres y marionetas me llevaron de nuevo al teatro, primero de la mano de Marin Sorescu y su obra metahistórica *La tercera estaca* en formato libro y dotado de una extensa introducción, y luego de la mano de dos autoras de culto, Gianina Cărbunariu y Domnica Rădulescu.

La vuelta a la traducción de poesía fue marcada por el poeta nacional y su desafiante obra *Luceafărul – Hiperión*, de la que ningún traductor sale ileso. Sin embargo, si tuviera que destacar una traducción entre todas, esa sería la antología de poesía actual de más de 600 páginas, titulada, según reza un soberbio verso de George Bacovia, *Miniaturas de tiempos venideros* en la Editorial Vaso Roto (Madrid y Guadalajara, México) en una edición exquisita, rasgo característico de todas sus publicaciones, bajo la atenta mirada de la poeta y ensayista Jeannette Clariond. *Miniaturas de tiempos venideros*, que ha tenido una excelente acogida dentro y fuera de España, y que gozó de su momento de gloria en la FIL 2016, acopia una colección de voces poéticas rumanas que ofrece al lector español la dimensión del paisaje literario de cuatro decenios, desde los poetas cuyo nacimiento coincide con la posguerra hasta la generación de final y principio de milenio. Dos grandes etapas (sujetas a los propios acontecimientos históricos) son las que marcan esta antología: el totalitarismo y la transición poscomunista.

Este año he vuelto a trabajar con Vaso Roto en un proyecto tan necesario como idóneo, *The poetic voice of women in 21st century Europe*, que se desarrolla dentro del Programa *Creative Europe* y tiene previsto publicar antologías bilingües de cinco países. El programa apoya las iniciativas de traducción de obras literarias y su promoción en los mercados europeos a fin de facilitar el acceso a las literaturas menos conocidas, aumentando su número de lectores. Con su foco puesto en la defensa de la diversidad cultural y lingüística, la difusión transnacional y la creación de nuevos públicos, el programa refuerza la identidad europea y el potencial de un sector fundamental para el acervo europeo.

En el caso de las voces rumanas, se trata de una generación que es a la vez unitaria desde el punto de vista de su manifiesto poético, como variopinta en su manera de abordar la experiencia de lo real. La selección de las poetas es canónica en cuanto a cro-

nología y nivel de consagración, ya que todas ellas cuentan con una muy buena acogida por la crítica, la prensa de especialidad y la academia, además de tener obras ya traducidas a otras lenguas. Se trata de una generación muy activa en el panorama cultural rumano, siendo muchas autoras formadoras de opinión, editoras, periodistas, pero al mismo tiempo escritoras con un yo auténtico, de una gran fuerza y unicidad.

A modo de conclusión

Una cuestión que me plantean a menudo versa en torno al significado que tiene para mí traducir literatura rumana. La respuesta inmediata sería conocer mejor a los autores con los que crecí y descubrir a aquellos que me perdí al irme de casa. Este conocimiento difiere según la categoría a la que perteneces: mero lector o lector-traductor. Comprender para traducir es perforar todos los estratos hasta el centro de la tierra. Una respuesta más reflexiva se asomaría a una de las ventanas hacia el mundo que abre la literatura rumana ante mis estudiantes universitarios, ávidos (si se les sabe despertar el apetito) de mundos mágicos, y el rumano, queramos o no, lo es. Por último, diría que los traductores, abejas polinizadoras, no solo trasladamos palabras, conceptos y objetos literarios, sino todo un constructo cultural sustentado por una sociedad con su historia, tradiciones, ritos, creencias, obediencias, utopías, distopías, complejos, errores y aciertos que forman parte del acervo por sus miembros compartido. Conocedor de todo ello, el traductor, Prometeo indómito, divulga el secreto, creyendo que está obrando bien.

II.4 Un puente hacia Mihail Eminescu: De la docencia a la traducción (o viceversa)

José Manuel Lucía Megías¹⁰

A Dana Giurcă,
que tuvo la paciencia de traducir conmigo a Eminescu

Los cimientos del puente hacia Eminescu

En el mes de marzo del 2000 conseguí mi plaza de profesor titular de Filología Románica en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. El camino hasta llegar allí no había sido fácil: dejaba tras de mí varios contratos como profesor asociado en la cercana Universidad de Alcalá, donde me había formado como filólogo, y también un puesto de Técnico Superior en la Dirección Académica en el Instituto Cervantes. Pero tampoco el panorama que se me abría en la Complutense iba a ser fácil, no me lo iban a poner fácil. Los que conozcan un poco la Universidad española –y podría decir que cualquier universidad del mundo–, lo van a entender: no es fácil, no se le pone fácil a alguien que entra en un Departamento ganando la oposición frente al candidato (en este caso, candidata) de la casa, al que se proponía desde dentro.

Durante mis 33 años me había esforzado en profundizar en el estudio de la literatura caballeresca medieval y del Renacimiento, en los textos artúricos y en los conocidos como libros de cabal-

10 José Manuel Lucía Megías es un filólogo y escritor español, Catedrático de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid y Vicedecano de Biblioteca, Cultura y Relaciones Institucionales de la Facultad de Filología de la UCM. Dirige la plataforma literaria Escritores Complutenses 2.0 y la Semana Complutense de las Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Como filólogo románico se ha especializado en libros de caballerías, crítica textual, humanidades digitales y en la iconografía del Quijote. Es también poeta y traductor y ha sido director, junto con Francisco Peña, del Ciclo Poesía en el Corral, un ciclo de espectáculos poéticos en el Corral de Comedias de Alcalá.

lerías, en los que mis estudios comenzaban a despuntar. Había editado el *Libro del caballero Zifar*, un romance castellano del siglo XIV, y había traducido, en verso, el *Perceval*, el último de los *roman* de Chrétien de Troyes, una de las piezas angulares de la difusión artúrica a partir del siglo XIII. En el año 2000 publiqué *Imprenta y libros de caballerías*, que había quedado finalista en el Premio Nacional de Bibliografía y que editó con gusto exquisito Julio Ollero, uno de los editores más visionarios que ha tenido España y que nos ha dejado en estos meses. También había editado el libro de caballerías inédito *Flor de caballerías* y abierto un nuevo campo de estudio con los libros de caballerías manuscritos, que no han dejado de darme sorpresas y alegrías desde entonces. Esta era mi formación y mi experiencia: la de un filólogo románico que se entroncaba con una de las tradiciones más prestigiosas en España. A fin de cuentas, era discípulo de Carlos Alvar, que a su vez lo era de Martín de Riquer.

Con esta formación, con este currículum, llegué a la Universidad Complutense de Madrid.

Y con esta formación y esta experiencia me pusieron a dar la asignatura “Grandes escritores rumanos”, una asignatura optativa en la antigua titulación de Filología Románica.

Así comenzó a construirse el puente que me llevó a Mihail Eminescu.

Con el tiempo, no he dejado de agradecer a quienes me llevaron a este punto creyendo que me arrojaban al abismo: sin saberlo, me estaban descubriendo un nuevo mundo, una de las experiencias más gratificantes que he vivido. El descubrimiento de un universo poético de la grandeza, de la sorpresa que fue capaz de crear el poeta nacional Mihail Eminescu.

Durante aquel verano me propuse prepararme las clases, y qué mejor que hacerlo con la lectura, el disfrute de la poesía de Eminescu que, por aquel entonces, no pasaba de ser un nombre genérico escuchado en alguna ocasión y leído en algún verso suelto en la “versión española” de María Teresa León (en gran medida) y Rafael Alberti (en mucho menor).

Rescaté la edición de la poesía de Eminescu de María Teresa León y de Rafael Alberti que, sin recordarlo, tenía en mi biblioteca (la primera edición en Seix Barral del año 1973 ¡con seis mil ejemplares de tirada!), y conseguí en un librero de viejo la

traducción de Valeriu Georgiadi, que había publicado Ediciones Minerva en Bucarest en 1989. Pero, sobre todo, me encontré con el regalo que mi hizo un buen amigo, el profesor José Julio Martín Romero de la Universidad de Jaén, del libro de Mazilu D. R. *Poezii și variante*, publicado en Bucarest en 1940, que me llevó a la edición de la *Opera completă* de Eminescu por Perpessicius, que pude leer en su versión en Internet, en esos primeros años de la llegada de Internet a nuestra vida profesional. Recuerden que estoy rememorando experiencias del verano del 2000. ¡Qué diferente hubiera sido todo si veinte años después un joven inexperto profesor hubiera tenido que enfrentarse a un reto como el que a mí se me había impuesto!

El rico material genético que descubrí en estas obras me abrió el camino que iba a transitar en las clases al año siguiente, uniendo dos de mis grandes pasiones: la edición genética, el estudio de los materiales pretextuales, el medio científico para adentrarse en los pre-textos de los autores; y, por otro, la poesía.

Gracias a las riquezas de las transcripciones y los facsímiles de los manuscritos que se ofrecían en Internet en el enorme trabajo de Perpessicius, comencé a elegir los primeros poemas, que luego tendrían que servir de base en la clase para el estudio de Eminescu y de la lengua rumana. Un aprendizaje que tendría que llevar a cabo al mismo tiempo que los propios alumnos (uno de los aspectos más absurdos y peligrosos de la Universidad española donde se desprecia la formación de sus profesores y se fomenta un divorcio entre investigación y docencia, como si no fueran las dos caras de una misma moneda).

Y si el conocimiento de las miles de variantes de Eminescu, de su continua vuelta a sus textos, a esa necesidad de reescribir lo ya escrito resultó un descubrimiento y me permitió ver más allá de la imagen del mito romántico que se había construido a su alrededor con el paso de los años, la lectura de las traducciones de Eminescu (imposible pensar en otro puente para llegar a su poesía) me decepcionó.

Por un lado, la versión de Valeriu Georgiadi, con su idea de mantener la rima del original, terminaba por ofrecer un texto en español que resultaba vacío, hueco... intuyéndose una gran fuerza y pasión en el original rumano. Así me pasó al leer las primeras estrofas de "*Mortua est!*":

Antorcha velando en húmedas tumbas,
En horas sagradas, campana que zumba,
Un sueño, su ala en amargo al mojar,
Así de este mundo te vimos pasar.

Cruzaste el campo del cielo sereno,
con ríos de leche y flores de fuego.
Sombrios palacios –las negras nubitas,
Que luna, la regia, a veces visita. (p. 35).

Así se publicó en rumano en 1884:

Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte,
Un vis ce își moaie aripa 'n amar,
Astfel ai trecut de al lumii hotar.

Trecut-ai când ceru-i câmpie senină,
Cu râuri de lapte și flori de lumină,
Când norii cei negri par sombre palate,
De luna regină pe rând vizitate.

Mucho más sonora, más épica, más acorde al tono original se presentaba la versión al español de María Teresa León y Rafael Alberti. Pero aquí no era tanto el problema del tono y del ritmo –casi siempre conseguido–, sino que, como se indica en la portada, se trata de una “versión”: muchas palabras, estructuras sintácticas como los grupos de sustantivo y adjetivo alternados, tan del gusto de Eminescu, se perdían en el paso del rumano al español:

Antorcha de guardia sobre húmedas tumbas,
un son de campanas ritmando las horas,
un sueño que hunde su ala en la amargura,
así atravesaste del mundo los límites.

Has quedado muerta cuando el aire era
un campo sereno con ríos de flores
y las nubes negras fingiendo palacios
eran visitadas por la reina-luna. (p. 23)

Una versión en que “Cu râuri de lapte și flori de lumină” se ha transformado en “ríos de flores” no me podía servir para mi propósito de adentrarnos en la complejidad de la poética de Eminescu a partir de sus cientos de variantes, en que cada palabra está medida, colocada en el lugar necesario para sostener una sólida arquitectura que parece tan natural cuando uno la lee. Ese “când” de los versos quinto y séptimo tiene un valor de repetición que es necesario mantener en la traducción.

Y el puente que había comenzado a transitar hacia Eminescu parecía que tenía que acabarse aquí. No había posibilidad de seguir avanzando. Todo lo que me sobraba de entusiasmo, de conocimiento de crítica genética y de pasión por el descubrimiento de Eminescu en el espejo de sus manuscritos, lo carecía de conocimiento de la lengua rumana.

Pero el puente hacia Eminescu se siguió construyendo.

La construcción del puente hacia Eminescu

La elección de “*Mortua est!*” como ejemplo de la imposibilidad de utilizar las traducciones que tenía a mi alcance para poder adentrarme en el apasionante campo de las variantes genéticas no ha sido casual. Este fue el primer poema que analizamos en clase en el curso 2001-2002, en la asignatura “Grandes escritores rumanos”. Entre la desesperación del verano y el comienzo de las clases, tuve la suerte de contar con la ayuda de Dana Mihaela Giurcă, que había sido alumna mía en los últimos meses del año anterior. Dana no era –nunca lo fue– una alumna como el resto. Destacó en las clases de “Comentario de textos románicos” –me acuerdo todavía de sus comentarios muy acertados sobre los últimos versos de la *Secuencia de Santa Eulalia*–, pero, sobre todo, era una alumna con la que casi compartía edad, pues la carrera de Románicas era la segunda que realizaba, después de licenciarse en Filología Inglesa en Rumanía.

Desesperado por no poder seguir transitando el puente de la traducción que me llevaría a Eminescu, le pedí que me ayudara a traducir de una manera literal los materiales pretextuales del poeta rumano, con los que luego iba a trabajar en clase con los alumnos. Y así, como un gran favor para mantener a Eminescu en

la asignatura de “Grandes Escritores Rumanos” y para difundir su lengua y su cultura –la única preocupada en una Facultad en la que la mayoría de los profesores de rumano han destacado por su desconocimiento de la lengua y su desprecio a su propia formación y a la de sus alumnos–, comenzó nuestro trabajo conjunto de traducción de la poesía de Eminescu.

Después de estos primeros versos de traducción instrumental para las clases, comenzamos a traducir algunos de los poemas, con un sentido más literario. Así nos quedó la traducción de las dos primeras estrofas de “*Mortua est!*”:

Antorcha que vela sobre húmedas tumbas,
un sonido de campana en la hora sagrada,
un sueño que moja sus alas en la amargura,
así has cruzado del mundo sus fronteras.

Has cruzado cuando el cielo es campo sereno,
con ríos de leche, con flores de luz,
cuando las nubes negras parecen sombríos palacios
que la luna, reina, por turnos visita.

Visto el resultado nos animamos y nos propusimos hacer una nueva traducción de la poesía de Eminescu. Y comenzamos un trabajo que nos llevó año y medio con el mismo método de trabajo: nos reuníamos todos los miércoles por la mañana en mi despacho de la Universidad. Esas reuniones eran sagradas. A lo largo de la semana, Dana me había enviado una traducción literal del poema que teníamos asignado y el domingo (y, a más tardar, el lunes por la mañana) yo le mandaba mi versión al español. Desde el principio tuvimos claro que teníamos que renunciar a la rima y que, por esta misma renuncia, debíamos mantener al máximo el ritmo, uno de los elementos esenciales en la poesía de Eminescu, como también teníamos que intentar mantener su arquitectura poética, el modo de colocar un adverbio al inicio de un verso para destacar un modo de lectura, o ese grupo de adjetivos que se repetían pero siempre ocupando un lugar diferente en el verso, como si quisiera jugar con las palabras, con la sintaxis. Eminescu estaba, en cada una de sus versiones, llevando al límite la lengua rumana. No es solo el poeta nacional por los temas tratados, por

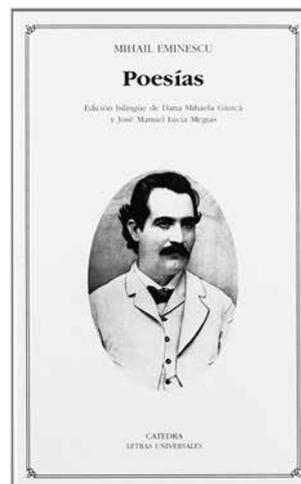
su posicionamiento y vida en un momento esencial en la historia reciente de Rumanía, sino también por haber sido capaz de poner los cimientos de una lengua poética rumana, que nada tiene que envidiar a los procesos que se dieron siglos antes en otras lenguas románicas.

Durante año y medio fuimos, miércoles a miércoles, construyendo nuestro particular puente que nos llevaba a Eminescu. Y lo hicimos con la confianza de quien sabía que estábamos haciendo un trabajo conjunto y con la firmeza de la defensa de nuestras soluciones. ¡Cuántas veces nos sorprendimos defendiendo yo el matiz de una palabra rumana o Dana otro de una española!

Cuando tuvimos una primera versión, después de más de un año traduciendo, construyendo nuestro particular puente para acercar al lector español del siglo XXI la poesía del gran poeta del XIX, se la ofrecimos a la editorial Cátedra para su prestigiosa colección “Letras universales”. Tal y como se la propusimos en el 2003 lo aceptaron: la traducción iría acompañada del texto original rumano.

En el año 2004 salió publicado el volumen *Poesías* de Mihail Eminescu en Cátedra. Con él se inauguraba la traducción de autores rumanos en la colección. Lamentablemente, en el año 2020 sigue siendo el único autor rumano traducido en “Letras Universales”.

El puente había sido culminado. Durante unas cuantas semanas, tanto Dana como yo buscábamos cualquier excusa para llamarnos o vernos los miércoles. Lo habíamos convertido en una costumbre que nos organizaba la vida y nos permitía no solo traducir, no solo disfrutar de la poesía de Eminescu, no solo desesperarnos mientras no veíamos encajar las piezas del puzle que queríamos completar... Además, nos íbamos conociendo a nosotros mismos. Ese es uno de los grandes logros de la poesía de Eminescu, que se te mete en el cuerpo, que se amolda como la ropa cotidiana, que termina por convertirse en una costumbre cuando siempre es una revelación.



Nadie, ni yo mismo, podría imaginarme que, con mi formación de filólogo medieval, con mi aparataje crítico, iba a terminar adentrándome en la poesía de uno de los grandes escritores rumanos de todos los tiempos.

Esta es la grandeza de la vida, que nos depara regalos y tesoros incluso en el campo abonado de la mezquindad.

Desde aquel 2004 hasta hoy, este libro, esta traducción, este volver a sus versos y volver a acariciarlos con la lectura, no ha dejado de darnos alegrías y satisfacciones y, sobre todo, no ha dejado de mostrarnos que hemos hecho bien nuestro trabajo: hemos levantado un puente por el que los lectores del siglo XXI pueden transitar y acercarse a Eminescu.

Pero ¿el puente que hemos construido nos lleva realmente directamente a Eminescu? ¿O quizás nos tenemos que conformar con leer a Eminescu a partir de la lectura de Maiorescu, su mentor y también el editor del único de sus libros de poemas publicado en vida, ese volumen de *Poesii* que vio la luz en Bucarest en 1884? ¿Hasta qué punto los poemas que hoy leemos de Eminescu son su última versión, la que él hubiera publicado a partir del proceloso mar de sus miles y miles de variantes?

El universo de variantes de Eminescu

No concibo la docencia universitaria si no es fruto del conocimiento que procede de la investigación. Ni tampoco la investigación sin que sea testada en el aula: no hay mejor prueba para saber si una teoría se mantiene o no en sus fundamentos que llevarla al aula y compartirla con los alumnos. Por este motivo, los tres cursos que pude impartir “Grandes escritores rumanos” en la Universidad Complutense de Madrid me permitieron profundizar en el universo de las variantes de Eminescu, que fue una de las herramientas de traducción que pudimos utilizar en nuestro trabajo, pues pudimos ir viendo cómo cambiaba el poema en el taller de Eminescu y los nuevos matices que quería darle a los versos, a los cambios introducidos. Nuestra traducción, por tanto, parte del texto final que se editó en 1884, pero hunde sus raíces también en las versiones anteriores.

Para muestra, un botón. El poema *Când amintirile...* / “Cuando al pasado...” (n.º 50) forma parte de un conjunto de siete composi-

ciones que Iosif Vulcan publicó en su revista *Familia* entre abril/mayo de 1883 hasta enero de 1884. El conjunto de estas poesías fue dado a conocer por el propio Eminescu en una lectura pública de *Junimea*, en casa de Maiorescu en Bucarest. Además de “Cuando al pasado...”, se leyeron (y se publicaron) las siguientes:

“Se fue el amor...” [n.º 42]

“Adiós” [n.º 26]

“¿Qué es el amor?” [n.º 27]

“Junto a los álamos impares” [n.º 40] y

“Y si...” [n.º 3]

A las que habría que añadir: *Din noapte...* (“En la noche...”), que no fue incluida por Maiorescu en su edición de 1884. Como se aprecia también por el número de su orden, el editor no respetó el hecho de que pudieran formar una unidad temática, escritos bajo un mismo interés.

En concreto, *Când amintirile...* se publicó en el n.º XIX/20 de *Familia*, fechado el 15/27 de mayo de 1883.

El poema en su configuración publicada parece quedarse un tanto encorsetado en las imágenes y la inspiración de “Se fue el amor...” [n.º 42], que le precede en su publicación (y lectura) en la revista *Familia* y, al mismo tiempo, adelantar un poco más, ya que de las exclamaciones de aquella se pasa a la pregunta final de esta. Pero hay algo más: las primeras versiones del poema datan de 1881 o 1882 (ms. 2277, fols. 104r-105r), y en solo dos años, hasta 1883, se conocen varias escrituras y manuscritos, que contabilizan más de ochenta estrofas diferentes. Este continuo proceso de cambios y transformaciones –tan propio del taller poético de nuestro autor– no se reducirá –en la versión leída– a los 24 versos publicados tanto en la revista como en la edición de 1884: seguido de tres estrellitas –como en tantas otras composiciones– el poema se completaba con seis estrofas, en donde el tono cambiaba completamente, ya que de la pregunta final de esta parte se pasaba a otra (ms. 2261, fols. 314-315): ¿sería posible que Dios pudiera perdonar tal infamia, tal desprecio a su amor, a su pasión, a sus lágrimas? De la separación, de la desesperación al odio y a la maldición. ¿Un paso demasiado personal para ser publicado? ¿Un paso que mostraría otra imagen de un poeta tan romántico

como Eminescu, de la imagen del poeta romántico, vencido por el amor, que quiso proyectar Maiorescu en su forma de ordenar los poemas de su amigo en la versión final del libro? ¿O simplemente Maiorescu desconoció la existencia de estas seis estrofas y por esta razón no las publicó en 1884?

Cum ai putut a-ți bate joc De patimele mele, De dulci petreceri la un loc Din ceasuri ca acele	¿Cómo pudiste burlarte de mis pasiones, de dulces fiestas de los dos de momentos como aquellos
Cum le-ai venit pe toate rău De s-au ales deșerte? Dar care-i acel Dumnezeu In stare să te ierte ?	cómo lo embrujaste todo que todo se volviera inútil? ¿Y cual será aquel Dios capaz de perdonarte?
Când amândoi vom fi pământ – Căci el pe toți ne-adună S’o stinge vis și jurământ Cu viețile ’mpreună	Cuando los dos seamos polvo –pues él a todos nos recoge– se apagará sueño y juramento al tiempo que las vidas.
Ci ’n lungul negrei vecinicii Blestemu ’mi se va naște Ce numai tu n’ai vrut să știi O lume va cunoaște.	Pero a lo largo de la negra eternidad mi maldición nacerá: lo que sólo tú no quisiste saber lo sabrá todo el mundo.
Pe lungul vremurilor vad Va răsări cuvântu-mi Ca frunza codrului de brad Ce va umbri mormântu-mi	En la orilla de los tiempos germinará mi palabra como la hoja del bosque de abetos que dará sombra a mi tumba
Și’n cântul meu ce va trăi Sperjură rămâne-vei, Cum n’a mai fost, nici o mai fi O alta ’n neamul Evei.	y en mi canción que vivirá tú quedarás perjura como no hubo ni habrá otra en la estirpe de Eva.

Gracias a otro poema, podemos conocer un poco mejor cómo trabajaba Eminescu, el criterio general que iba configurando su obra poética, cómo iba rescribiendo sus poemas, incluso aquellos

que tiene publicados, para así ir construyendo un edificio poético constante y uniforme.

El poema *Făt-Frumos din tei* / “El príncipe de tilo” (n.º 35) fue publicado por primera vez en la revista *Convorbiri Literare*, XI, 12, del 1 de marzo de 1878, con el título *Povestea teiului* (“El cuento del tilo”).

El 1 de febrero de 1875 se había publicado en la misma revista un poema con el título *Făt-Frumos din tei* (“El príncipe de tilo”), en donde esta misma composición se acercaba más al universo del folclore rumano. Maiorescu, en su edición de 1884, incorpora la segunda versión del poema (más bien una reescritura total), pero mantiene el título de la primera versión, alejándose, en este punto, de la última voluntad del autor; uso editorial que seguirá la mayoría de los editores de la poesía de Eminescu.

Ofrecemos, a continuación, el poema publicado en la revista *Convorbiri Literare*, VIII, 2, del 1 de febrero de 1875, para así poder comprender mejor los cambios que se produjeron con el poema de 1878:

–„Blanca, află că din leagăn
Domnul este al tău mire,
Căci născută ești, copilă,
Din nevrednică iubire.

Mâni în schit la sfânta Ana
Veți găsi la cel din stele
Mângâierea vieții tale,
Mântuirea feței mele.”

–„Nu voi, tată, să usuce
Al meu suflet tânăr, vesel:
Eu iubesc vânatul, jocul;
Traiul lumii alții lese-l.

Nu voi părul să mi-l taie,
Ce-mi ajunge la călcăie,
Să orbesc cetind pe carte
În fum vânat de tămâie.”

–“Blanca, ¿sabes?, desde la cuna
el Señor es tu prometido,
pues naciste, querida niña,
de un amor pecaminoso.

En la ermita de Santa Ana
verás al que vive entre estrellas,
de toda tu vida el consuelo,
la salvación de mi persona”.

–“No quiero, padre, que marchiten
mi joven alma, mi alma alegre:
yo quiero la caza, los juegos;
dejen otros la vida mundana.

No quiero que corten mi pelo
que me llega hasta los pies,
quedarme ciega entre libros
en humo oscuro de incienso”.

–„Știu mai bine ce-ți priește,
Las' de-a lunei orice gând,
Mâni în zori de zi pleca-vom
Cătră schitul vechi și sfânt.”

Ea aude – plânge. – Parcă
Îi venea să plece-n lume,
Dusă de pustie gânduri
Și de-un dor fără de nume.

Și plângând înfrână calul,
Calul ei cel alb ca neaua,
Îi netează mândra coamă
Și plângând îi pune șeaua.

S-avântă pe el și pleacă
Păru-n vânturi, capu-n piept,
Nu se uită înainte-i,
Nu privește îndărăpt.

Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri fără' de capăt,
Când a serei raze roșii
Asfințind din ceruri scapăt.

Umbra-n codri ici și colo
Fulgerează de lumine...
Ea trecea prin frunza-n freamăt
Și prin murmur de albine;

În mijloc de codru-ajunse
Lângă teiul 'nalt și vechi,
Unde-isorul cel în vrajă
Sună dulce în urechi.

De murmur duios de ape
Ea trezit-atunci tresare,
Vede-un tânăr, ce alături
Pe-un cal negru stă călare.

–“Yo sé mejor lo que te conviene,
deja de pensar en el mundo,
partimos mañana al alba
para la ermita santa y antigua”.

Ella escucha – llora. – Como si
deseara ir a recorrer mundo,
arrastrada por vanas ideas,
por nostalgias desconocidas.

Y llorando enfrena el caballo,
caballo blanco como nieve,
le acaricia la bella crin
y llorando le pone la silla.

Se lanza sobre él y se aleja
pelo al viento, cabizbaja,
no mira casi hacia adelante,
no mira nunca hacia atrás.

Por sendas perdidas del valle
avanza entre bosques inmensos,
mientras los rayos del poniente
se deslizan entre los cielos.

Aquí y allá la sombra en los bosques
relampaguea con las luces...
ella pasa entre rumor de hojas,
entre murmullo de abejas;

llega hasta el medio del bosque
junto al tilo alto y tan viejo,
donde el arroyo encantado
dulce resuena en los oídos.

Entre el murmullo de las aguas
ella, vuelta en sí, se sobresalta,
ve a un joven, que a su lado
montado sobre un caballo negro.

Cu ochi mari la ea se uită,
Plini de vis, duișoși plutind,
Flori de tei în păru-i negru
Și la șold un corn de-argint.

Și-ncepu încet să sune,
Fermecat și dureros –
Inima-i creștea de dorul
Al străinului frumos.

Părul lui i-atinge părul
Și atunci c-obrazul roș
Ea apleacă gene lunge
Peste ochii cuvioși.

Iar pe buze-i trece-un zâmbet
Înecat, fermecător,
Care gur-abia-i deschide,
Cea uscată de amor.

Când cu totul răpită
Se-ndoi spre el din șele,
El înceată din cântare
Și-i grăi cu grai de jele,

Ș-o cuprinde de călare –
Ea se apără c-o mână,
Însă totuși lui se lasă,
Simte inima că-i plină.

Și pe umărul lui cade
Al ei cap cu fața-n sus;
Pe când caii pasc alături,
Ea-l privea cu suflet dus.

Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește melancolic
A lor suflet îmbătăt.

Con grandes ojos la observa
llenos de ensueño y de ternura,
flor de tilo en su pelo negro
y en su cinto un cuerno de plata.

Y lo toca con suavidad,
hechizado y doloroso –
su alma se llena de amor
por el hermoso forastero.

Su cabello roza el suyo
y con las mejillas rojas
ella baja sus largas pestañas
sobre sus inocentes ojos.

Cruza una sonrisa su boca
ahogada, encantadora,
que apenas entreabre sus labios
resecos de deseos de amor.

Cuando del todo cautivada
inclina hacia él sus hombros,
él interrumpe su canción
y le habla con voz en pena,

y así montado la abraza –
Se defiende con una mano,
pero, no obstante, ella se deja,
siente pleno su corazón.

Y sobre su hombro deja caer
su cabeza, el rostro en alto;
y los caballos parecen mezclarse,
y ella lo mira hechizada.

Tan solo el dulce murmullo
que nace del mágico arroyo
ensordece con melancolía
sus embelesadas almas.

Lun-atunci din codri iese,
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre
Pe câmp alb ca de zăpadă.

Se alza la luna del bosque,
la noche se detiene a verla,
dibuja entonces negras sombras
por el campo como la nieve.

Și mereu ea le lungeste,
Și urcând pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.

Y no deja de alargarlas,
y las mueve hasta al cielo;
ellos se pierden en los bosques,
pasan con su perdida vida.

La castel în poartă calul
Stă a doua zi în spume,
Dar frumoasa lui stăpână
A rămas pierdută-n lume.

Ante el palacio el caballo
aparece al día siguiente,
en cambio su hermosa dueña
sigue perdida por el mundo.

En la rescritura de este poema pueden ejemplificarse algunos de los principios básicos de la forma de trabajar Eminescu sus poemas a lo largo del tiempo: por un lado, se va a ir despojando de una serie de imágenes y de connotaciones religiosas ortodoxas, tan presentes en las primeras versiones de muchos de sus poemas (solo hay que comparar las primeras cinco estrofas de estas composiciones, en donde el espacio concreto de 1875 –"la ermita de Santa Ana" (v. 5), "ermita santa y antigua" (v. 20)– se ha transformado en un espacio general, sin ninguna vinculación especial. Así comienza el poema en su versión final:

—„Blanca, știi că din iubire
Făr' de lege te-ai născut;
Am jurat de la 'nceput
Pe Hristos să-l iei de mire!

—“Blanca, ¿sabes?, de un amor
fuera de la ley tú has nacido;
¿desde el principio yo juré
que con Cristo te casarías!

Îmbrăcându-te 'n veșmântu-i,
Lepădând vieța lumii,
Vei spăși greșala mumii
Și de-o crimă tu mă mântui.”

Vistiéndote los santos hábitos,
abandonando este mundo,
expiarás la falta materna
y me redimirás de un crimen”.

Por otro lado, se van a simplificar o suprimir numerosas descripciones (vv. 29-32, cuando relata el modo de abandonar la joven la casa de su padre) y, al tiempo, se añadirán elementos simbólicos, como el cuerno, que no aparece en 1875 y que se convertirá en un verdadero símbolo de la libertad y de la alegría de los dos jóvenes; y, por último, el final se transformará totalmente: en la primera versión, el cuento termina con la visión del caballo volviendo solo al castillo del padre, con la joven “perdida por el mundo”. En cambio, el cuento de 1878, en su segunda versión, tendrá un final bien diferente: la joven princesa vive feliz, acompañada por el príncipe de tilo, en el bosque... mientras el cuerno suena, cada vez, más lejano.

Tot alături călăresc,
Nu au grija nimănuia,
Și de dragi unul altuia
Ei din ochi se prăpădesc;

A toda horas montan juntos,
y no se preocupan por nadie,
y por su amor, uno al otro,
se consumen en sus miradas;

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale
Sună dulce, sună greu.

sin cesar se alejan, se alejan,
cruzan entre umbrías el valle,
y su cuerno lleno de pena
suena dulce, suena intenso...

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăștiat,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe.

Su tierno sonido se esparce
extendiéndose por los valles,
más quedo, cada vez más quedo,
más lejos... cada vez más lejos.

Sus în brazii de pe dealuri
Luna ’n urmă ține strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri.

Arriba, entre abetos, colinas
detrás la luna está de guardia,
y el arroyo lleno de magia
brota, sonando entre olas.

No interesa tanto en la segunda versión la visión desoladora del caballo que vuelve solo al castillo como el final feliz de la joven que, al atreverse a ir en contra de las normas sociales, de las imposiciones del padre, cae en brazos de la felicidad, de la eterna alegría que se vive en los cuentos. El paso a una lectura biográfica

del poema, con los nombres de Veronica Micle y de Eminescu como protagonistas de este cuento, puede ser demasiado fácil, pero en él es posible encontrar todos los elementos básicos de su poesía, de su vida.

El puente hasta Eminescu... ¿o el puente a la lectura de Maiorescu?

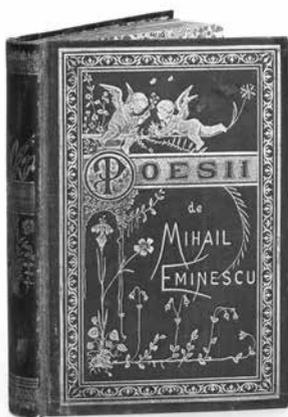
Cuando Dana Giurcă y yo nos decidimos a traducir la obra poética de Eminescu, tuvimos que enfrentarnos a la primera decisión, una decisión fundamental, pues estaba en la base del puente que queríamos construir: ¿una antología de la poesía de Eminescu o la poesía completa? De ser una antología, ¿con qué criterio? ¿Un criterio de lectores o un criterio de volver a los poemas más conocidos y necesarios para comprender su poética, para hacerla así más cercana a los lectores españoles del siglo XXI?

Pero esta era una decisión que ya teníamos clara: traduciríamos por primera vez al español el único libro de poemas que vio la luz en vida del autor: *Poesii de Mihail Eminescu* (“Poesías de Mihail Eminescu”), publicado por la editorial Editura Librăriei Socecu & Comp. en enero de 1884. Este libro consta de 64 composiciones poéticas de uno de los escritores más admirados y criticados de aquella época. En diciembre y en Bucarest data Titu Maiorescu el pequeño prólogo que acompañará a esta edición y que muestra

cómo el libro se publicó en vida del autor, pero él nada tuvo que ver ni en la selección, el orden ni las versiones finales de sus poemas:

“Esta colección abarca todos los poemas de Eminescu publicados en *Convorbiri Literare* desde hace unos 12 años hasta hoy y también los que hasta ahora habían quedado sólo en manuscritos o en posesión de algunas personas particulares.

La publicación se hace en ausencia del poeta, que se encuentra fuera del país. Pero él siempre se ha



mostrado demasiado ajeno e indiferente sobre el destino de sus trabajos como para poder convencerle de que completara él mismo una colección de estas características, a pesar de las insistencias de sus amigos literatos. Los poemas, tal y como se presentan en las páginas siguientes, no están revisados por Eminescu y, por consiguiente, faltan las correcciones que él iba a realizar, por lo menos en los antiguos (*Venus y Madona, Mortua est, Egipto, Por la noche, Ángel de la guarda, Emperador y proletarios, La oración de un dacio, Ángel y demonio*).

Si a pesar de todo he publicado estos poemas, junto con el resto, tal y como están, lo he hecho por un sentimiento de deber literario. Es necesario que fueran más accesibles a los amantes de nuestra literatura todos los trabajos poéticos, incluso los de sus inicios, de un autor dotado del talento de encarnar su profundo sentir y el pensar más elevado en una belleza de formas, bajo cuyo encanto la lengua rumana parece recibir nueva vida.”

Como se ha indicado en el texto, Eminescu no participó personalmente en la edición de su poesía; en este momento estaba internado en el sanatorio vienés de Ober Döbling; y no debió de estar de acuerdo con el resultado final, a tenor de su reacción, que recuerda Diaconu en su prefacio a nuestra traducción de Cátedra de 2004: arroja al suelo el ejemplar que le entrega su editor en una rápida visita a Viena.

El hecho de que las siguientes reediciones mantuvieran las lecturas de la primera y que los únicos cambios que se lleven a cabo sean la corrección de erratas y la incorporación de nuevos poemas publicados por Eminescu en la revista *Convorbiri Literare*, permite pensar que el poeta se desentendió de la edición de su obra durante los seis años que todavía le quedaban de vida, a pesar de la enorme fama (acompañado de su trágica enfermedad) que estaba obteniendo en aquel tiempo.

¿Leemos a Eminescu cuando estamos leyendo la edición publicada en 1884, que es la base de buena parte de las ediciones modernas?

Detengámonos en uno de los primeros poemas de la colección, el n.º 2: *Lasă-ți lumea ta uitată* / “Abandona tu mundo al olvido”. Se trata de una de las 20 poesías inéditas que aparecen por primera vez en la edición de Maiorescu de 1884. Su historia genética es muy compleja (como en tantos poemas de Eminescu); esta com-

plejidad se acentúa por el hecho de no contar con una versión autorizada por el poeta. El cuadro de testimonios de la génesis de este poema fue establecido por Perpessicius en su edición y se concreta en cinco versiones (la primera fechada antes de 1878 y la última en 1883), recogidas en casi veinte testimonios manuscritos.

En la composición de la obra se han identificado tres momentos:

a) en el inicial, en el boceto del ms. 2260 [versiones 1 y 2], se trataría de ocho estrofas (o de siete, en el caso, del ms. 2269, fols. 41-42), con una estructura bimembre muy del gusto de Eminescu, en donde las primeras cuatro estrofas terminan con un verso similar, en donde se está jugando con los sentidos: “nime-n lume nu ne simte” (actual v. 12); “nime-n lume nu ne aude” (no ha pervivido en la versión actual), “nime-n lume nu ne vede” (actual v. 16) y “nime-n lume nu ne ştie” (actual v. 4).

b) Un segundo momento [versiones 3 y 4] vendría marcado por la ampliación, que llevaría, en diferentes testimonios manuscritos, a un total de 25 estrofas diferentes (como en el ms. 2261, de hacia 1878), en donde no se ha conservado una versión considerada como definitiva por el poeta;

c) y, por fin, un último momento [versión 5], cercano a 1883 (los testimonios gemelos 2261, fols. 307 y 310), en donde el poema se reduce a seis estrofas, también de estructura bimembre, en donde las tres primeras forman una unidad textual gracias al verso final: “Nime-n lume ni ne ştie” / “Nime-n lume nu ne simte” / “Nime-n lume nu ne vede”; juego poético que se pierde en la versión más extensa (trece estrofas, de uno de los testimonios de la versión 3), que es la que aparece editada en 1884. Desde sus orígenes, la poesía de Eminescu se ha ofrecido al mundo a partir de la particular lectura de su editor Maiorescu. Una vez más, poesía y edición se dan la mano para permitirnos comprender el pasado.

¿Publicó Maiorescu la versión larga por considerarla la última versión del autor, o prefirió tomar estrofas de la versión extensa y dar autoridad a una forma del poema abandonada por el poeta, en donde los elementos naturales y los eróticos pasaban a un segundo plano? Lo cierto es que, en este caso, como en tantos otros, hemos de volver a incidir en la enorme importancia de Maiorescu a la hora de ofrecernos una “versión” de las poesías inéditas de Eminescu publicadas en su edición de 1884.

De la misma manera, la crítica no se ha puesto de acuerdo en si el poema está dedicado a Veronica Micle o a Mite Kremnitz, su nuevo amor en Bucarest; esta relación dependerá de la prioridad que se le dé a una versión frente a otra. Maiorescu defenderá una postura con el orden de poemas, al colocarlo después de “Soledad”; otros críticos, como Guillermou (1963: 393), hablan del carácter dual del poema, ya que, como suele ser habitual en el taller poético de Eminescu, por un lado se mantienen elementos característicos de una composición propia de las dedicadas a Veronica; y, por otro, se incorporan aspectos de una sensibilidad nueva... En todo caso, cualquier interpretación del poema pasa por la lectura de su versión “vulgata”, la que hemos recibido después de Maiorescu (y sancionada por la edición de Perpessicius), y la versión que escribió el poeta hacia 1883 y que se encuentra en el manuscrito 2261 (fols. 307 y 310), en donde marcamos con negrita las variantes significativas, aunque lo más significativo son las siete estrofas suprimidas. ¿Esta sería la versión elegida por Eminescu de haberse decidido él a publicar su poesía, una versión corta, contundente, donde permanece un conjunto de imágenes naturales (bosque, olas...) tan del gusto del poeta?

Lasă-ți lumea ta uitată
Mi te dă cu totul mie,
De-am împla pădurea toată
Nime ’n lume nu ne știe.

Abandona tu mundo al olvido,
entrégate a mí por completo,
si recorriésemos todo el bosque
nadie en el mundo lo sabría.

Pintre crengi scânteie stele
Farmec dând cărării strimte,
Și, afară doar’ de ele,
Nime ’n lume nu ne simte

Por las ramas, brillan estrellas,
que hechizan las estrechas sendas,
y nada, aparte de ellas, nada
ni nadie en el mundo nos siente.

Părul tău ți se desprinde
Și frumos ți se mai șede,
Nu zi ba de te-oiu cuprinde
Nime ’n lume nu ne vede

Entonces se suelta tu pelo
y qué hermoso te va quedando,
y no digas no cuando te abrazo,
nadie en el mundo puede vernos.

Iată lacul. Luna plină
Poleindu’l, ’l străbate;
El pătruns de-a ei lumină
Simte-a lui singurătare

Mira el lago. La luna llena,
bañándolo en plata, lo cruza;
él, encendido por su luz,
se siente en su soledad solo.

Clătinând a sale spume
Se cutremură, se farmă
Și, visând o 'ntreagă lume,
Tot nu poate să adoarmă;

De-al tău chip el se pătrunde
Ca 'n oglindă 'l alege;
Ce privești zîmbind în unde ?
Ești frumoasă... se 'nțelege.

Frente a esta versión, como se ha indicado, Maiorescu prefirió dar a la imprenta en 1884 una versión más extensa, que es la que apareció publicada en nuestra traducción de 1884. Otro poema. Otra intención. Otra lectura:

Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.

Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri,
Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.

Printre crengi scânteie stele,
Farmec dând cărării strâmte,
Și afară doar de ele
Nime-n lume nu ne simte.

Părul tău ți se desprinde
Și frumos ți se mai șede,
Nu zi ba de te-oi cuprinde,
Nime-n lume nu ne vede.

Tânguiosul bucium sună,
L-ascultăm cu-atâta drag,
Pe când iese dulcea lună
Dintr-o rariște de fag.

Moviendo sus ondas y espumas
se estremece, se rompe
y, soñando un mundo entero,
no puede conciliar el sueño;

con tu rostro él se completa,
lo refleja como un espejo –
¿Qué miras sonriendo en las olas?
No hay duda... eres hermosa.

Abandona tu mundo al olvido,
entrégate a mí por completo,
si me dieras tu vida entera,
nadie en el mundo lo sabría.

Vente conmigo, vente y piérdete
entre caminos con recodos,
donde en la noche se despiertan
las voces de los viejos bosques.

Por las ramas, brillan estrellas,
que hechizan las estrechas sendas,
y nada, aparte de ellas, nada
ni nadie en el mundo nos siente.

Entonces se suelta tu pelo
y qué hermoso te va quedando;
no digas no cuando te abrazo,
nadie en el mundo puede vernos.

Suena el afligido cuerno,
con mucho amor lo escuchamos,
mientras surge la dulce luna
en un claro entre los hayedos.

Îi răspunde codrul verde
Fermecat și dureros,
Iară sufletu-mi se pierde
După chipul tău frumos.

Le contesta el verde bosque,
doloroso y hechizado,
y de nuevo mi alma se pierde
en pos de tu hermoso rostro.

Te desfaci c-o dulce silă,
Mai nu vrei și mai te lași,
Ochii tăi sunt plini de milă,
Chip de înger drăgălaș.

Te alejas con dulce rechazo,
que no quieres, que sí te dejas;
tus ojos se inundan de pena,
precioso rostro angelical.

Iată lacul. Luna plină,
Poleindu-l, îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Mira el lago. La luna llena,
bañándolo en plata, lo cruza;
él, encendido por su luz,
se siente en su soledad solo.

Tremurând cu unde-n spume,
Între trestie le farmă
Și visând o-ntrăgă lume
Tot nu poate să adoarmă.

Tiembla con olas espumosas
y las rompe contra los juncos,
y soñando un mundo entero
no puede conciliar el sueño.

De-al tău chip el se pătrunde
Ca oglinda îl alege –
Ce privești zâmbind în unde?
Ești frumoasă, se-nțelege.

Con tu rostro él se completa,
lo refleja como un espejo –
¿Qué miras sonriendo en las olas?
No hay duda: eres hermosa.

Înălțimile albastre
Pleacă zarea lor pe dealuri,
Arătând privirii noastre
Stele-n ceruri, stele-n valuri.

La cima azul va recostando
su horizonte por los cerros,
descubriendo ante nuestros ojos
estrellas en cielos y en olas.

E-un miros de tei în crânguri,
Dulce-i umbra de răchiți,
Și suntem atât de singuri
Și atât de fericiți!

Huele a tilo en los bosques,
la sombra del mimbre es dulce
¡y solos nos hemos quedado,
y tan solos... y tan felices!

Numai luna printre ceață
Varsă apelor văpaie,
Și te află strânsă-n brațe,
Dulce dragoste bălaie.

Sólo la luna entre la niebla
derrama su luz sobre el agua,
y te descubre entre mis brazos,
mi dulce amor, mi amor dorado.

A nosotros, a los traductores de las *Poesías* de Eminescu, a partir del ejemplar editado en Bucarest en 1884, organizado y copiado, con todos los problemas textuales que hemos visto y cientos más, no nos quedaba otra que traducir el texto “recibido”, aquel que se leyó y que triunfó en su época. Recordemos que a los pocos días de publicarse ya se habían vendido 700 ejemplares. Pero a los jóvenes investigadores, a los poetas que quieran profundizar en la obra de Eminescu, en las claves de su poética, en cómo su figura y sus textos fueron usados con una determinada finalidad en un momento especialmente particular de la historia de Rumanía donde el concepto de “nación” y de “héroe nacional” eran más que necesarios, es preciso fijarse en el poeta, en las variantes del poeta que vuelve, una y otra vez, a sus textos.

El taller de Eminescu está todavía lleno de mil sorpresas y descubrimientos.

Como su poesía, como su grandiosa poesía.

Como las oportunidades que te ofrece la vida, que te obliga a enseñar lo que no sabes como una venganza y que termina convirtiéndose en una revelación, en un descubrimiento. Las ironías del destino. Esas por las que vale la pena seguir viviendo –e incluso morir– como Eminescu nos lo muestra con su vida, con su obra. La ironía de convertirse en un autor de éxito con un libro que tiró al suelo, que seguramente nunca hubiera publicado en la forma con que lo hemos leído desde 1884.

II.5 Paul Celan-100. Centenario del nacimiento del poeta (1920-2020)

La “reminiscencia de un cante flamenco”.
Atisbos de España en la vida y la obra del rumano Paul Celan

José Aníbal Campos¹¹

El bello tenebroso

A mi juicio, una de las caracterizaciones más precisas de la personalidad de Paul Celan (más tarde confirmada por los propios avatares de su vida y su trágico final) la ofreció un crítico literario rumano, Ovid S. Crohmălniceanu, cuando escribió que el poeta de Czernowitz (Cernăuți) había irrumpido en la escena literaria bucarestina de la posguerra con la fuerza de un *beau ténébreux*. Esa codificación literaria lo emparenta directamente con el Amadís de Gaula y su período de penitencia en la Peña Pobre bajo el nombre de Beltenebrós (“el bello tenebroso”), tal como se lo describe Don Quijote a Sancho: “Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró [...] a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de Beltenebros, nombre por cierto significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido”.

“La vida que él de su voluntad había escogido”. Hay mucho de caballeresco en la vida escogida por Paul Celan. Y también mucho de quijotesco en el sentido cervantino, es decir, como re-

11 José Aníbal Campos (La Habana, 1965). Es germanista, ensayista y traductor literario. Ha traducido casi 100 libros del alemán y el inglés al español. Se ha especializado en la obra de autores de habla alemana nacidos en Czernowitz, como Gregor von Rezzori, Rose Ausländer o Paul Celan, pero también en la cultura del período de entreguerras en Austria y Alemania. Es el compilador de la antología *Una temporada en el Danubio. Paul Celan en Viena (1947-1948)*, publicada por la editorial La Moderna, en colaboración con el Foro Cultural de Austria y el Instituto Cultural Rumano de Madrid.

belión contra las “tantas necesidades como contienen” los libros de caballería. Los paralelismos que podrían establecerse entre la vida del hombre real nacido en Cernăuți y el personaje de ficción más importante de nuestra literatura son variados. Solo que, en el caso de Celan, el parentesco es tan inquietante y atroz como lo es la historia del siglo en que vivió. Como el Quijote, Celan esta embebido desde su juventud más temprana de ideales, poéticos y éticos. También él se ve llamado a salir al mundo, tras una catástrofe vital, a poner cierto orden. También él fracasa. Pero, aparte de estar comparando aquí *–nota bene–* a un personaje de ficción con otro real, en una relación Celan-Quijote no puede pasarse por alto una inversión que pone los pelos de punta: mientras uno, el personaje de ficción, ha perdido la razón desde el principio, y al final, en un guiño al lector, parece recuperarla, el otro, el real, sobrevive cuerdo a la catástrofe humana más aterradora del siglo XX y va perdiendo el juicio en la confrontación con un mundo real despiadado y mezquino, del cual se despide en el más desolador anonimato.

Pero el “bello tenebroso” que irrumpe primero en la escena literaria bucarestina y más tarde en los círculos artísticos vieneses está lejos aún de ser ese hombre desesperado que se arrojaría al Sena, presuntamente, un día 20 de abril de 1970, cuando se conmemoraba el 81 cumpleaños de Adolf Hitler. Su personalidad fascinante le confirió incluso un honor reservado solo a muy pocos: convertirse en personaje de tres obras narrativas mucho antes de alcanzar su reconocimiento pleno como autor.

La reminiscencia de un cante flamenco

El día 3 de octubre de 1954, Paul Celan le escribe al antropólogo rumano Isac Chiva una carta en la que le pide una opinión sobre la versión primera de un poema titulado “Shibboleth”. En ella le dice:

Mucho me gustaría saber qué te parece, sobre todo qué te parece el que he titulado “Shibboleth” (una palabra del hebreo que aparece en el Antiguo Testamento y que en alemán significa más o menos “contraseña”), al que yo, como ves, he incorporado el recuerdo del alzamiento obrero de Viena y del Madrid revolucionario. Muy curioso: el unicornio quería que lo llevaran hasta las *cabras*

de Extremadura (sic!) —aquí *reminiscencia renovada de un cante flamenco* que oímos en tu casa. (N.d.A.: cursivas del autor).

El poema, en efecto, hace tres referencias directas a España y al contexto de la Guerra Civil: en la tercera estrofa (“piensa el sombrío / y doble rojo / en Viena y en *Madrid*”); en la quinta (“Haz que resuene, el shibboleth, / en lo extranjero de la patria. / Febrero. *No pasarán*”) y en la sexta y última (“Einhorn: / sabes de las piedras, / sabes de las aguas, / ven, / te llevo / hacia las voces / de *Extremadura*”).¹²

Sabemos que Celan, en su adolescencia, se integró en una organización juvenil antifascista que publicaba de forma ilegal una revista de marcada tendencia “roja”. En ese entorno se discutía sobre Rosa Luxemburgo, sobre el anarquismo de Koprotkin o Gustav Landauer (Emmerich, p. 35). Sabemos también de su participación, más tarde, en colectas de donaciones para el Socorro Rojo, destinadas a ayudar a los combatientes que defendían la República española (Martín Gijón, p. 100).

Por otro lado está esa reminiscencia, ese eco de un cante flamenco que el propio Celan, como explica en una carta a Gerhard Kirchhoff, recuerda haber oído cantar a Germaine Montero en casa de Isac Chiva. Antes, cuando era estudiante en Tours a finales de la década de 1930, Celan había tenido contacto con la música tradicional española interpretada por los refugiados que llegaban entonces a la ciudad huyendo de la represión franquista. Su biógrafo Israel Chalfen cuenta que “Celan hablaba con entusiasmo de sus encuentros con exiliados españoles, que lo impresionaron mucho [...]. Informaba de actuaciones folclóricas de los españoles, de embriagadores bailes con fandango y seguidillas al son de la guitarra” (Martín Gijón, p. 102).

Si bien es cierto que no parece haber ninguna influencia directa de lo flamenco o lo gitano en Celan, estoy convencido de que este es un aspecto al que debería prestarse atención. Existe

12 Cito aquí la versión ofrecida por Mario Martín Gijón en su ensayo *Voces de Extremadura. El camino de Paul Celan hacia su Shibboleth español*, Madrid, Libros de la Resistencia 2019 (traducción de José Ángel Valente, con una enmienda del autor del ensayo). En la versión que Celan envía a Chiva, las “voces de Extremadura” son todavía las *cabras* de Extremadura. (N.d.A.: cursivas del autor)

ya un trabajo pionero en ese sentido, un ensayo comparativo de las posiciones poetológicas de Celan y García Lorca, escrito por Florian Pottmeyer. Pero, sin pretensiones de ser aquí exhaustivos, basta un repaso a distintos aspectos de ambos universos para insistir en la oportunidad de ocuparse del tema: en primer lugar, está la cualidad *cantabile* y la textura rítmica de buena parte de la poesía celaniana, que no se pierden ni siquiera en los momentos de mayor condensación o hermetismo críptico. En segundo lugar, no resulta difícil encontrar reveladores paralelismos entre los respectivos repertorios metafóricos. Casi toda la poesía gitana se nutre de forma natural de los aspectos de la tierra o del cosmos, del mundo mineral, vegetal o animal, de la luna o las mareas. Algo muy similar ocurre con la poesía de Celan, que era un obsesivo coleccionista de términos botánicos o mineralógicos, presentes en toda su obra. La escritora germano-japonesa Yoko Tawada, en un brillante ensayo sobre el poemario *La rosa de nadie* titulado “La corona de hierba”, saca importantes conclusiones de lo que ella llama “un paseo por la flora llamada *Rosa de nadie*, en compañía de una enciclopedia botánica”:

Por un lado, el universo botánico parecía un excedente de cosas visibles que solo puede anotarse mediante una operación matemática. Por otro lado, eran justamente las plantas las que ofrecían muchas formas elementales con cuya ayuda podemos describir hoy formas diferentes. Existen, por ejemplo, muchos adjetivos para designar una forma que se deriva de formas vegetales: caliciforme, bulbiforme, almendrado, globular, fungiforme, baciforme, foliáceo, radicular, nodular, vaginiforme, etcétera.

Si se tiene en mente esa interacción entre el lenguaje, las formas y la flora, es posible lidiar mejor con las plantas que aparecen en la poesía de Celan, que no son reproducción de la naturaleza no metáfora de un asunto abstracto.

Estas reflexiones pueden aplicarse casi al pie de la letra al acervo metafórico de la poesía que sirve de base al cante jondo, que no es simple copia de la realidad ni imitación de la naturaleza, sino, en muchos casos, fusión natural, casi sin costuras ni transiciones, de todas las formas vivas.

Otro aspecto comparable es el tono esencialmente elegíaco de ambas poéticas. Muchos de los cantos gitanos, al igual que la poesía de Celan, se nutren de un contraste permanente o incluso

de una imbricación inseparable entre la vida y la muerte, ambas poéticas parten de un profundo desgarramiento que muchas veces acaba en mudo alarido, en frases o palabras truncadas, interrumpidas, en quebrantos y quiebros (del cuerpo y de la dicción), en humor amargo y resignación llena de rabia. También en ciertos aspectos técnicos, como la unión de elementos incompatibles, ilógicos u oníricos, puede hablarse, en el caso de la poesía gitana, de un “surrealismo” natural, *avant la lettre*. Y ese surrealismo no militante es característico también de la poesía de Lorca y de Celan. Un surrealismo que jamás deriva en *l’art pour l’art*, que mantiene su espíritu crítico y beligerante ante la hostil realidad, sin transfiguraciones inspiradas en el mero placer estético.

La consigna antifascista “¡No pasarán!” reaparece en otro poema de 1963, “Todo en uno”, en el que Celan hace un homenaje a un pastor español de Huesca, Daniel Abadías, al que el poeta de Czernowitz conoció en 1962, cuando él y su mujer compraron una casa en la región de Normandía. Se habla en él de “humana hidalguía”, de un “español de pastores”, de “una mano fraterna” que hace “señas con la venda retirada de los ojos grandes”.

Mallorca y el segundo rostro

En el archivo de la literatura alemana de Marbach se conserva el ejemplar perteneciente a Celan de la primera edición de *La isla del segundo rostro*, de Albert Vigoleis Thelen. Contiene casi 4000 marcas de lectura y anotaciones manuscritas de Celan y por lo visto constituye, a juicio del ensayista Arno Barnert, uno de los libros de la literatura alemana de posguerra a los que Celan prestó mayor atención. El ejemplar fue un regalo de Rolf Schroers, que en 1953 había asistido a la lectura de Thelen ante el Grupo 47 en Bebenhausen, y acogió a Celan en su casa de Düsseldorf entre el 28 y el 30 de marzo de 1954. Desde allí, el día 29 de marzo, el poeta de la Bucovina le escribe a su mujer, Gisèle Lestrangé: “Esta mañana me quedé en la casa, mientras Schroers se marchó al trabajo. Leí una nueva novela alemana que parece ser una verdadera obra de arte: *La isla del segundo rostro*, de Thelen”.

No se conoce la fecha en que Celan concluyó la lectura de la novela de Thelen, pero Arno Barnert supone que fue esa misma

primavera de 1954, mientras trabajaba en la traducción de la obra de otro español, el drama de Pablo Picasso *El deseo atrapado por la cola*. Barnert lo infiere a partir de unas anotaciones hechas en la tapa posterior del libro y da cuenta de que los verbos allí anotados (*tranchieren, abmurksen*), subrayados previamente en el libro de Thelen, fueron incorporados luego por Celan en su traducción de la pieza surrealista de Picasso.

La isla del segundo rostro es uno de los mejores ejemplos de novela picaresca en lengua alemana. Como ha escrito Vicente Valero, “a diferencia de otros libros de la época que retratan el mundo de Mallorca o de Ibiza desde la idealización o la nostalgia ruralista, *La isla del segundo rostro* ofrece a sus lectores una visión humorística y mordaz, poco complaciente y nada sentimental. Por ella desfilan personajes muy variados y complejos: pícaros, contrabandistas, prostitutas, anarquistas, escritores forasteros y locales, aristócratas, pintores, extranjeros ilustres...”

Barnert constata que las páginas donde se halla la media más alta de anotaciones son las correspondientes al séptimo capítulo del Libro Primero, donde se habla de las peripecias del protagonista en una escapada “con la extraña” [una bella mallorquina llamada María del Pilar, que resulta ser una prostituta]. Su ensayo recoge una amplia estadística de subrayados sobre una gran variedad de temas, pero del autor constata que las “marcas de Celan dan visibilidad, muy en particular, a campos léxicos y metafóricos de corte teológico-místico, náutico-militar o naval y erótico-sexual”.

Aunque Thelen no dice nunca de manera explícita en qué consiste ese “segundo rostro”, sí que podemos hallar, diseminadas por el libro, ciertas alusiones a su concepto del mismo que apuntan a una cierta afinidad con el propio cometido que Celan adjudicaba a la poesía. A ese segundo rostro se lo llama también a veces *Insel-Gesicht* (rostro insular), y es la cara visionaria a la que le está dada la posibilidad de ver la oscuridad oculta bajo la superficie del “primer rostro”, el que se muestra al mundo exterior. El segundo rostro es para Thelen el “intento de superar la artificiosidad del primero, de captar la oscuridad que está bajo la superficie y darle expresión”.

No obstante, resulta muy significativo que, entre la amplia producción novelística de los años 50, Celan haya prestado tal grado de atención, precisamente, a una amarga y satírica novela

autobiográfica de género picaresco que se desarrolla, además, en un contexto español. Hasta ahora solo contamos con este interesante trabajo de Barnert, por lo que sería oportuno –y seguramente fructífero– estudiar en un futuro ese ejemplar perteneciente a Celan, con sus casi 4000 anotaciones y subrayados, desde una perspectiva española.

Port Bou, Benjamin y la izquierda

En julio de 1968, a menos de dos años de su muerte, Paul Celan leyó una reseña escrita por Walter Benjamin en 1930 que, a todas luces, lo irritó. Rápidamente escribió una glosa en forma de poema en la que, sin proponérselo, hace un homenaje al autor de *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* y al lugar de su muerte. El poema se titula “Port Bou, ¿alemán?” y, con él, Celan, uno de los más importantes poetas en lengua alemana del siglo XX, incorpora a su obra esa geografía simbólica que es hoy sitio de peregrinación y que rinde tributo al ensayista más heterodoxo y crítico de la Modernidad.

En París, en julio de 1968, las revueltas estudiantiles han dejado atrás su momento más candente y van dando paso al análisis mediático del fenómeno. Algunos creadores de opinión, en un intento por desideologizarlas, empiezan a preguntarse si se trata de una auténtica revolución o de una primera manifestación de lo que ya se conoce como “sociedad del espectáculo”. Por su parte, diversos intelectuales, escritores y artistas empiezan a enarbolar a Walter Benjamin como figura de culto y contrapeso anárquico a las dogmáticas tesis de un marxismo estatalizado. Paul Celan vive cada vez más aislado del mundillo literario, una circunstancia que se halla en exacta proporción con el deterioro de su estado anímico y psíquico. La certeza cada vez más firme de que la sociedad alemana de la posguerra está aún fuertemente impregnada de nazismo y antisemitismo (incluso entre intelectuales de la izquierda) se ha convertido casi en una obsesión, lo ha llevado a lanzar acusaciones de “antisemita” a diestra y siniestra (algunas muy injustas), lo cual, a su vez, le ha acarreado la ruptura, la amonestación o la prudencial distancia de varios intelectuales y escritores influyentes.

El día 19 de julio de 1968 Celan lee una reseña escrita en 1930 por Walter Benjamin. Se titula “Contra una obra maestra” y analiza con mordacidad crítica una singular historia cultural alemana publicada dos años antes por Max Kommerell, exdiscípulo del decadente grupo (casi secta) de poetas reunidos en torno a Stefan George. El libro se titula *El poeta como Führer en el clasicismo alemán*. Hacia 1928, fecha de publicación del libro de Kommerell, Hitler es ya hartamente conocido por sus adeptos y la prensa de la época como *Führer* de su movimiento. Dos años después, el judío Walter Benjamin es ya bien consciente de esa connotación y de la fuerza aterradora con la que el nazismo va ganando terreno en Alemania. Cuarenta años después, un sobreviviente del Holocausto como Celan, en una situación anímica y psíquica muy compleja (pero todavía con instantes de profunda lucidez) tiene que haberse estremecido hasta el tuétano al leer la palabra en el título de la reseña de Benjamin. Sobre todo el último párrafo de esta parece haber acaparado toda su atención y dado pie para el apunte en forma de críptica glosa-poema que escribiría ese mismo día. Veamos, pues, lo que dice ese último párrafo de la demolidora crítica benjaminiana (y subrayo en ella las palabras clave que aparecerán luego en el texto de Celan):

Un capítulo sobre Hölderlin cierra esa historia sagrada de lo alemán. La imagen del hombre desplegada en ella es el fragmento de una nueva vita sanctorum no asimilable ya por ninguna historia. A su perfil casi insoportablemente deslumbrante le falta el sombreado que hubiera podido garantizarle, precisamente, la teoría. Pero no es eso lo que se ha pretendido. Se ha querido erigir un monumento conmemorativo a un futuro alemán, sobre el cual unas manos fantasmales pintarán, con nocturnidad, un enorme “*Demasiado tarde*”. Hölderlin no era de la estirpe de los que resucitan, y el país a cuyos visionarios sus visiones se les aparecen caminando por encima de cadáveres no es lo suyo. No es sino *purificada* que esta tierra podrá ser de nuevo Alemania, pero no será posible purificarla en nombre de la propia Alemania, muchísimo menos de la Alemania secreta, que a fin de cuentas no es más que el arsenal de la oficial, en la que el *mágico yelmo* que invisibiliza cuelga junto al *casco de acero*.

En un principio, Celan había acogido con gran entusiasmo las protestas estudiantiles. Como bien señala su biógrafo Wolfgang

Emmerich, tuvieron que agradarle aquellas poéticas pancartas que empezaron a poblar las avenidas y los muros parisinos: “La sociedad es una flor carnívora” o “La belleza está en la calle” (en la cual se mostraba a una joven lanzando un ladrillo contra las fuerzas del orden), “Bajo el empedrado está la playa”, “La imaginación al poder”. Celan se había unido a la huelga de su universidad y participado en varias manifestaciones. El germanista franco-israelí Stéphane Mosès se lo tropieza un día por la calle, está pletórico de entusiasmo y va camino de una manifestación en la Gare de l’Est.

Pero entonces empiezan a llegarle las noticias de Alemania. El autoritarismo que percibe en cierta izquierda radical antisionista despierta de nuevo en él los fantasmas del antisemitismo. Las esperanzas cifradas en la cívica de la revolución en Praga están a punto de ser aniquiladas por los tanques soviéticos. Es en medio de esa constelación cuando surge el poema “Port Bou, ¿alemán?” (no incluido en el último poemario de Paul Celan). Transcribo aquí el poema en la versión, magnífica, de Arnau Pons:

PORT BOU, ¿ALEMÁN?

Derriba con la flecha el yelmo mágico, el
casco de acero.

Nibelungos
de izquierdas, nibelungos
de derechas:
renanzados, refinados,
un descombro.

Benjamin
os nonea, para siempre,
él dice que sí.

Una semejante eternez, también
como Bauhaus B:
no.

Ningún demasiado-tarde,
una secreta
apertura.

El poema es paradigmático en una infinidad de sentidos. Se trata, sin duda, de uno de los textos más radicales de Celan en el desmontaje crítico de la mentalidad alemana y de los aspectos filosóficos y estéticos que le habían servido de base. Es también uno de sus poemas más crípticos, y, por si fuera poco, el testimonio en clave de su estado anímico en relación con la deriva del mundo cultural y político en la República Federal de Alemania. Estamos ante un texto lleno de rabia sarcástica contra algunos planteamientos de Benjamin. Pero, sobre todo (aunque el propio Celan tal vez no fuera demasiado consciente de ello), el texto rezuma enojo por la manipulación de su figura. Lo primero lo ha sabido ver Jean Bollack en su brillante análisis del texto. Paul Celan, del que un amigo de juventud (Petre Solomon) reunía en un cuaderno aparte sus ocurrentes juegos de palabras, sus *boutades*, calambures y retruécanos, carga aquí las tintas y resume su amargura en 16 breves líneas en las que por lo menos hay 6 neologismos y juegos de palabras ricos en asociaciones. Uno cree casi detectar la frase que más lo irrita de ese último párrafo en la reseña de Benjamin: cuando el ensayista –¡todavía en 1930! – sugiere con cierto *pathos* la posibilidad de que la “tierra de los alemanes” solo podría volver a ser lo que fue si se “purificaba”. Se le ponen a uno los pelos de punta al recordar que todo el movimiento hitleriano se veía como el advenimiento de un proceso purificador de la historia. Eso le arranca a Celan uno de sus dardos en forma de neologismo, el *gerhein-igt*, en el que inserta en el verbo *reinigen* (limpiar, depurar, purificar) el nombre del río mítico de los alemanes, el Rin (*Rhein*). Casi podemos ver un desfile de patriotas de distinto color político (nibelungos de izquierda o de derecha) en ritual procesión de antorchas hacia las aguas purificadoras del Rin.

Ya en los dos primeros versos parece Celan aludir con sarcasmo a la paradoja de otro mito patriótico del humanismo alemán: el Guillermo Tell de Friedrich Schiller, obligado, para preservar su libertad y la de su pueblo, a derribar con la flecha de su ballesta la manzana que perversamente han colocado en la cabeza de su hijo, aun corriendo el riesgo de asesinarlo. La rabia parece incrementarse, se vuelve incluso injusta, cuando el poeta, con otros dos neologismos, pone a Benjamin como una especie de marioneta que dice no y, a la vez, dice sí, en una referencia clara (Bollack) a las piezas didácticas de Bertolt Brecht *Der Jasager* y *Der Nein-*

sager (El que dice sí y El que dice no). Celan se inventa un verbo, *neinen*, que contiene la negación (*Nein*) y el verbo “unir” (*einen*). La pulla es evidente: para Celan, Benjamin, aunque niega las tesis de Kommerell, no va al fondo del mal (el nacionalismo alemán), con lo cual puede convertirse en símbolo de pancarta que une en su patriotismo a todos los “nibelungos”, tanto los de derecha como los de izquierda. A diestra y siniestra. Dice no, pero los une por siempre, los “no-aúna” y, con ello, perpetúa su “sí-decir”.

En la penúltima estrofa, Celan arremete contra el símbolo por excelencia de la Modernidad en Alemania, de la cual Benjamin es el pensador más relevante y heterodoxo. También aquí es Bollack el que ofrece la interpretación más convincente: con la anteposición de una B delante de Bauhaus, se crea una sonoridad que evoca el verbo *bebauen* (edificar una zona, urbanizar). Surge así una *Be-Bauhaus* que dispara las asociaciones: la valencia del verbo implica que, para poder *bebauen* algo, se precisa de un terreno donde edificar, un terreno baldío, un solar. La repetición de la B sugiere, a su vez, un duplicado de la Bauhaus, una Bauhaus B. Y basta pensar en las similitudes entre la arquitectura funcional de la escuela de Gropius con muchos de los edificios públicos construidos por el nazismo —o recordar cómo más tarde el mesianismo delirante elucubrado en aquellas oficinas del régimen acabó convirtiendo a Alemania en un interminable campo de ruinas, en un inmenso solar edificable—, para estremecerse ante el sencillo retruécano de Celan y ponerse a tartamudear por el estremecimiento al que incita la terrible imagen poética: *Ba-Ba-Ba-Ba...* No hay aquí, por ningún lado, rasgos de una mística filosofía del lenguaje, no hay metafísica de ninguna índole. Este es un poema-glosa construido a base de los mínimos retazos de una historia terriblemente palpable.

Una velada musical con Celan y Lorca

Para concluir estas reflexiones en torno a ciertos atisbos de España en la obra y la vida de Celan, deseo compartir en exclusiva un hallazgo realizado hace apenas unas semanas. Se trata de una simple curiosidad, pero con cierto valor simbólico en este contexto.

El día 8 de abril de 1949, una nota de prensa publicada en el periódico *Neue Zeit*, en Graz, daba cuenta de una velada musical en la que se estrenó lo que parece ser la primera composición musical basada en un poema de Celan. Un músico de Estiria, Walter Kainz, puso música a una “*chanson*” de estilo surrealista escrita por el poeta de Czernowitz. La nota no ofrece más detalles, pero cabe suponer, por las fechas de publicación, que se trate de “*Schlaflied*” [Canción de cuna, también traducida como Nana], publicada con otros 16 poemas en la revista vienesa *PLAN* en febrero de 1948. El periodista parece usar el término francés *chanson* de forma genérica, como *Lied*, también porque a Celan se le asociaba entonces todavía con los surrealistas, sobre todo con el grupo surrealista vienes.

Pero algo ocurrió también en esa velada que bien nos sirve ahora como colofón simbólico a este resumen: esa noche se leyeron en el lugar del estreno, el Anglo-Austrian Circle de Graz, poemas de Federico García Lorca. Y ponemos fin a este texto con las palabras finales del cronista de ese estreno:

Jolanda del Cott leyó poemas del periodista latinoamericano Rubén Darío y de un poeta español para mí desconocido hasta entonces que perdió su vida en la Guerra Civil española, Federico García Lorca, una poesía que, en su cohesión en parte impresiva y en parte expresiva, nos recuerda al haikú japonés.

II.6. Literatura rumana en la escuela española: marco legislativo, recursos para el profesor y ejemplos prácticos

Jorge Martín Quintana¹³

La diversidad cultural y el patrimonio común europeos en las escuelas de la UE

Diversas circunstancias históricas y culturales han ido ligando, de manera cada vez más estrecha, a España y a Rumanía a lo largo del tiempo. A pesar de todo, incluso del gran número de rumanos que residen en España, del creciente número de españoles que visitan Rumanía o de la abundante y variada bibliografía producida desde el ámbito académico en relación a este país, en general, este sigue envuelto en una nebulosa que no nos permite descubrir su inmenso y valioso legado cultural. No podemos perder de vista que, a pesar de estar una bañada por el Atlántico y la otra, por el Mar Negro, es decir, de estar en los extremos del continente, ambas naciones pertenecen a la Unión Europea: Rumanía es miembro de la misma desde el 1 de enero de 2007. Precisamente, en este sentido, resulta interesante traer a colación la *Recomendación del Consejo relativa a la promoción de los valores comunes, la educación inclusiva y la dimensión europea de la enseñanza* adoptada por el Consejo Europeo en su sesión n.º 3617 el 22 de mayo de 2018, en la cual, entre otras cuestiones, se indica lo siguiente: “En la reunión de la Agenda de los Dirigentes celebrada en noviembre de 2017 en Gotemburgo, los líderes europeos deliberaron sobre la importancia de la educación y la cultura para el futuro de Europa. Para alimentar las reflexiones de este debate, la Comisión expuso su visión de un Espacio Europeo de Educación y propuso una serie de iniciativas en su Comunicación ‘Reforzar la identidad europea mediante la Educación y la Cultura’, en la

13 Jorge Martín Quintana es Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid (2007) y profesor de Lengua Castellana y Literatura en Educación Primaria y primer ciclo de ESO, Colegio-Escolanía Santo Domingo de Silos, Madrid.

que se afirma que **‘reforzar nuestra identidad europea sigue siendo esencial y, para ello, la educación y la cultura son los mejores vectores’**¹⁴.

Diez años antes, el Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural *Vivir juntos con igual dignidad*, lanzado por los Ministros de Asuntos Exteriores del Consejo de Europa en su 118.^a Sesión Ministerial (Estrasburgo, 7 de mayo de 2008) afirmaba que: “Si ha de crearse una identidad europea, *esta* se basará en los valores fundamentales compartidos, **en el respeto de nuestro patrimonio común y la diversidad cultural**, así como en el respeto de la dignidad de cada persona.”

Este mismo documento expone, en relación a la educación y, más concretamente, para las etapas de Educación Primaria y Secundaria, varias ideas que los profesores deberían tener en cuenta a la hora de diseñar sus programaciones; así, se afirma que **“el patrimonio cultural de Europa puede servir de telón de fondo para la ciudadanía europea plural** que exige nuestra época”, así como que “en una Europa multicultural, la educación no solo prepara a los jóvenes para el mercado de trabajo, sino que también propicia su desarrollo personal y les aporta una amplia gama de conocimientos”, de modo que “las actividades culturales pueden ayudar a conocer expresiones culturales diversas, y contribuir así a la tolerancia, el entendimiento y el respeto mutuos”. De este modo, “los educadores desempeñan, en todos los planos, una función esencial en el fomento del diálogo intercultural y en la preparación de las futuras generaciones para el diálogo”. Por último, se explicita que “en el plan de estudios académico, todas las asignaturas tienen una dimensión intercultural. La historia, la educación lingüística y la enseñanza de hechos religiosos y relativos a las convicciones en un contexto intercultural se cuentan entre las asignaturas más pertinentes”.

En definitiva, los educadores cuentan con una abundante literatura relacionada con la educación, la cultura y la identidad europea producida por las distintas instituciones y organismos de la UE, que no solo crea un marco propicio para introducir en el aula “expresiones culturales diversas”, sino que plantea la exigencia

14 P. 1, <https://op.europa.eu/es/publication-detail/-/publication/03bd9e-cb-6a26-11e8-9483-01aa75ed71a1/language-es/format-PDF/source-117376608>

de poner en valor la diversidad cultural y el patrimonio común europeos como fundamento para la construcción de sociedades capaces de afrontar todos aquellos retos que puedan presentarse. Sin embargo, ¿cómo materializar esta exigencia?

La escuela española y las culturas europeas: marco legislativo

A lo largo de los años, si bien las declaraciones, recomendaciones y otros textos comunitarios han ido configurando el ordenamiento jurídico español en relación a la Educación, no podemos perder de vista que, a la hora de la verdad, es el maestro o el profesor el que ha de concretar todos esos principios en sus programaciones (curriculares, de aula, etc.), así como materializarlos en los recursos utilizados en sus clases. Además de los textos de las Leyes Orgánicas en vigor, son los Reales Decretos y los decretos promulgados por las Comunidades Autónomas los que guían al docente a la hora de elaborar dichas programaciones, de modo que, si pretendemos introducir, por ejemplo, la literatura rumana en las mismas, debemos tener en cuenta primero si el marco legislativo permitiría hacer tal cosa.

Pues bien, si somos maestros de Educación Primaria, el documento que debemos tener en cuenta es el *Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria*, en el cual se detallan diversos aspectos y elementos del currículo. Así, en el caso del área de Lengua Castellana y Literatura, nos encontramos con el bloque Educación literaria, dentro del cual sería preciso trabajar los siguientes contenidos:

- Conocimiento de los **cuentos tradicionales**: cuentos maravillosos, cuentos de fórmulas, de animales.
- Distinción entre cuento y **leyenda**.
- Conocimiento de leyendas españolas y **de otros países**.
- Lectura guiada de **textos narrativos de tradición oral, literatura infantil**, adaptaciones de obras clásicas y literatura actual.

En el caso de la comunidad autónoma en la que reside y desarrolla su labor docente el autor del presente artículo, la Comunidad Autónoma de Madrid, y dado que esta, “al amparo de lo previsto en el artículo 29 del Estatuto de Autonomía, es plena-

mente competente en materia de educación no universitaria”, le corresponde a la misma aprobar la normativa que permita regular “la práctica educativa en la Educación Primaria dentro del ámbito territorial de esta Comunidad Autónoma”; así pues, para dicho ámbito, el referente legal no es otro que el *Decreto 89/2014, de 24 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el Currículo de la Educación Primaria*. En dicho decreto encontramos que, entre otros contenidos del área de Lengua Castellana y Literatura, y a modo de ejemplo, los alumnos de 1.º de EP han de escuchar “la lectura de obras cortas de literatura infantil en prosa y en verso”, los alumnos de 3.º de EP, leer “ fábulas, cuentos, leyendas, romances y poemas” y comentar su contenido, o que los de 5.º y 6.º de EP han de hacer “lecturas guiadas de textos narrativos de tradición oral, literatura infantil, adaptaciones de obras clásicas y literatura actual”.

Por su parte, los profesores de Educación Secundaria Obligatoria han de tener como referente legislativo el *Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato*, en el cual, y centrándonos en el Primer ciclo de la ESO, tenemos que el Plan lector, –incluido en el bloque de contenido “Educación Literaria”–, se fundamenta en la “Lectura libre de **obras de la literatura** española y **universal** y de la literatura juvenil como fuente de placer”; de hecho, contamos con dos criterios de evaluación por los que se exige “**leer obras de la literatura española y universal de todos los tiempos y de la literatura juvenil**” y “**favorecer la lectura y comprensión de obras literarias de la literatura española y universal** de todos los tiempos y de la literatura juvenil, cercanas a los propios gustos y aficiones, **contribuyendo a la formación de la personalidad literaria**”. Como en el caso de la Educación Primaria, también para esta etapa, la Comunidad de Madrid, respetando siempre la normativa general, establece su propia normativa mediante el *Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria*, en cuya introducción se afirma que: “**es importante favorecer la lectura libre de obras de la literatura española y universal** de todos los tiempos y de la literatura juvenil. Se trata de conseguir lectores que continúen

leyendo y **que se sigan formando a través de su libre actividad lectora a lo largo de toda su trayectoria vital**: [...]”. Ciñéndonos, de nuevo, al primer ciclo de esta etapa, los planes lectores de cada uno de los tres cursos que lo integran incluyen la “lectura libre de obras de la literatura española y **universal**”, mientras que los Criterios de evaluación y estándares de aprendizaje evaluables relativos al bloque de Educación literaria recogen los expuestos en el *Real Decreto 1105/2014* mencionado más arriba.

En conclusión, nos encontramos, por tanto, con un marco legislativo que invita al docente a incorporar en sus programaciones fragmentos u obras completas de la literatura universal –y, por lo tanto de la rumana, entre otras– a través de los cuales sería posible trabajar los distintos contenidos que proponen los currículos oficiales, desde la comprensión oral y lectora a los recursos literarios, pasando por la formación de su “libre actividad lectora” y la configuración de sus gustos personales.

La incorporación de la Literatura rumana en la educación formal

En primer lugar, deberíamos distinguir entre:

- 1) Literatura elaborada por autores rumanos.
- 2) Obras literarias localizadas en Rumanía o que incluyan elementos de la cultura rumana.

1) Literatura elaborada por autores rumanos.

Son textos con los que podríamos trabajar cualquiera de los contenidos de la Educación Primaria y del primer ciclo de la ESO. Merece la pena destacar el estándar de aprendizaje evaluable correspondiente al primer ciclo de la ESO “reconoce y comenta la pervivencia o evolución de personajes-tipo, temas y formas a lo largo de diversos períodos histórico/literarios hasta la actualidad” recogido en el *Real Decreto 1105/2014*, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, a través del cual se puede acercar al alumnado el concepto de las literaturas comparadas.

2) Obras localizadas en Rumanía o que incluyen elementos de la cultura rumana.

En este caso, se trata de una literatura producida por autores rumanos o no rumanos, pero en la que se reflejan paisajes, lugares, formas de pensar, experiencias y aspectos culturales y etnográficos de otros pueblos. Por ello, este tipo de literatura resulta especialmente interesante, puesto que permite trabajar no solo contenidos propios de la Lengua Castellana y Literatura, sino de otras áreas o materias, como Ciencias Sociales o Historia, así como metodologías basadas en el aprendizaje por proyectos. Desde luego, favorece, asimismo, la adquisición de una cultura más amplia y diversa, conforme a lo que plantean las distintas declaraciones y documentos comunitarios relacionados con la educación en Europa, algunos de los cuales fueron aludidos más arriba.

El cuento se revela como un excelente recurso para acercar al alumnado las culturas de otros países e invitarle a seguir leyendo literatura de los países del Centro y el Este de Europa **“a través de su libre actividad lectora a lo largo de toda su trayectoria vital”**.

Recursos para el profesorado: los cuentos rumanos

Ciertamente, el número de traducciones de cuentos rumanos al español es escaso, pero, si como asevera Georgiana María Dumitru en su *Estudio de la literatura infantil: comparación entre la cuentística española y rumana* “a partir del S. XIX es cuando se puede hablar realmente de Literatura infantil y de autores que destacan en este género [...]”¹⁵, podemos decir que el panorama no resulta tan desolador y que el profesorado español puede llegar a disponer de algunos recursos a través de los cuales llevar al aula la literatura rumana.

Así, Petre Ispirescu (1830-1887), uno de los primeros autores en recopilar una buena parte de los *basmé* (cuentos populares), cuenta con la antología editada en 2013 por la editorial Crusoe cuyo proceso de elaboración fuera coordinado por la profesora Dana Oprica. Los docentes también pueden contar con recursos

15 P. 32, en Dumitru, Georgiana María, *Estudio de la literatura infantil: comparación entre la cuentística española y rumana*. Trabajo fin de grado (2015 – 2016), Universidad de La Rioja.

en internet, como es el caso del cuento *Las tres hijas del rey*, también del bucarestino Ispirescu: <https://cuentosclasicos-blog.tumblr.com/post/13377395546/las-tres-hijas-del-rey-petre-ispirescu-rumania>

Por su parte, de Ion Creangă, al que Dumitru considera “el escritor rumano de Literatura infantil por excelencia” contamos con *Cuentos de Rumanía*, editado por la editorial La Gaya Ciencia en 1979 y con “*Recuerdos de la infancia*” y “*La historia de Moro-Blanco*”, traducidos al español por Mihaela Alda Zgardau, publicados estos últimos en internet por el Instituto de Cultura Rumano en septiembre de 2015, cuentos que se pueden, además, descargar: <https://www.icr.ro/madrid/amintiri-din-copilarie-si-povestea-lui-harap-alb-de-ion-creanga-traduse-in-spaniola-de-mihaela-alda-zgardau/es>

En 2013, el mismo año en el que se editó la antología de Ispirescu, se publicó también *La bella Basilisa y otras princesas, hadas y brujas*, obra en la que se incluye “El espejo mágico” de Alexandru Mitru (1917-1989).

Por supuesto, no podemos dejar de mencionar las *Narraciones* de Mihai Eminescu traducidas por el profesor Enrique Noguera Valdivieso y editadas por Ediciones Traspies en 2016, obra que incluye el relato “El príncipe de las lágrimas”, basado en la figura del legendario *făt-frumos*.

De autores rumanos no clásicos, contamos con un tesoro bibliográfico y recurso fundamental para el profesorado como son los dos tomos editados en 1986 por la editorial Escuela Española: *Cuentos y leyendas de Rumanía. Donde habita Zamolxe y El voivoda negro*, escritos por Ángela Castiñeira Ionescu, prolífica autora hispano-rumana que, entre otros títulos, nos regala, a través de estos leves tomos, cuentos, leyendas, refranes y adivinanzas del pueblo rumano.

Más recientes son *Amanecer zombi*, de la inglesa Tanya Landman y cuya acción transcurre en Rumanía, o *Adam y Thomas*, de Aharon Appelfeld, editados, ambos, por SM en 2016 en la prestigiosa colección El barco de vapor. En el caso de la obra de Appelfeld, resulta interesante indicar que nació en 1932 en Chernivtsí, entonces Rumanía (hoy Ucrania), y que fue deportado a un campo de concentración en Transnistria.

Por último, no podemos olvidar que la biblioteca del Instituto Cultural Rumano cuenta, entre sus fondos con, por ejemplo,

Cuentos, de Ion Luca Caragiale, traducidos al español por el inefable Aurel Rauta y editados en 1952 por la Asociación Hispano-Rumana, así como con la antología *Cuentos y relatos escogidos* a cargo de León Federico Fiel, editado en Buenos Aires en 1961.

Así pues, si bien el docente no cuenta con un gran número de títulos y textos, como tampoco le resultará fácil acceder a ellos, sí es posible afirmar que cuenta con un magnífico punto de partida.

Las bibliotecas escolares

El Plan de fomento de la lectura de la Comunidad de Madrid (Leer nos diferencia) publicado en 2006, y cuya implementación habría de extenderse hasta 2017, afirma que:

“El objetivo final del desarrollo del Plan de Fomento de la Lectura de la Comunidad de Madrid es conseguir que la sociedad madrileña se instale en una “cultura de la lectura”, en la que el acceso a la letra impresa, en busca de información o por el placer de la lectura, se convierta, en definitiva, en una necesidad más, pero no cualquiera, dentro de la sociedad actual.”¹⁶

Dicho Plan establecía 6 propuestas ejecutivas de las que destacamos tres: la primera (La lectura en la escuela), la segunda (Plan Estratégico de Bibliotecas) y la quinta (Apoyo al sector del libro).

En cuanto a la primera se refiere, y que es la que más directamente atañe al docente, es importante destacar que “el objetivo de esta línea de actuación es impulsar un modelo de enseñanza que estimule el aprendizaje activo, la comprensión lectora y el hábito de lectura consolidado. Este modelo se apoya en **la biblioteca escolar como un instrumento que asegura al colegio un acceso organizado a los recursos de información que van a necesitar alumnos y profesores**, mediante un servicio estable, innovador y de calidad”.¹⁷

16 P. 14 del *Plan de fomento de la lectura de la Comunidad de Madrid (Leer nos diferencia)*.

17 P. 26 del *Plan de fomento de la lectura de la Comunidad de Madrid (Leer nos diferencia)*.

Así pues, la biblioteca escolar debería ser un lugar donde alumnos y profesores pudieran encontrar obras literarias, no en rumano, sino de autores rumanos o que recogieran textos narrativos tradicionales de la cultura rumana, y, desde luego, de otros países de la Europa Central y Oriental que, en conjunto, forman el “patrimonio común y la diversidad cultural” del Continente; sin embargo, aunque desde la escuela se procure incorporar a la biblioteca este tipo de recursos, los docentes se encuentran con que la adquisición de algunos títulos resulta harto complicado, y es aquí donde es preciso recordar que el Plan de Fomento de la lectura contempla otras dos propuestas ejecutivas muy pertinentes: el Plan Estratégico de Bibliotecas y el Apoyo al sector del libro, cuya materialización se habría de basar, por un lado, en medidas dirigidas a favorecer el acceso a esta literatura a través de las bibliotecas escolares y de la red pública de bibliotecas y, por otro, en aquellas que contribuyan a que el sector editorial se vea estimulado a impulsar las traducciones y la publicación de ciertos autores y obras.

La práctica

Comentario de texto 1

Etapa: Educación Primaria Curso: 6.º EP

Estándares de aprendizaje evaluables	Actividad
Comunicación escrita: leer y escribir	
<i>Comprensión de textos leídos en voz alta y en silencio</i>	
6. Lee en silencio con la velocidad adecuada textos de diferentes tipos y complejidad	1
8. Utiliza estrategias eficaces para la comprensión de textos	2
Conocimiento de la lengua	
<i>Vocabulario</i>	
18. Utiliza de forma eficaz el diccionario para buscar el significado de cualquier palabra y comprobar su ortografía	2, 3 y 4

22. Identifica algunas parejas de palabras homónimas que cambian de significado al cambiar de grafía (vasto/basto)	4
<i>Educación literaria (Quinto y Sexto curso)</i>	
9. Realiza lecturas guiadas de textos narrativos de tradición oral, literatura infantil, adaptaciones de obras clásicas y literatura actual	6
10. Interpreta el lenguaje figurado (símbolos y metáforas), las personificaciones, las hipérbolos y los juegos de palabras en textos literarios	5

Texto 1

“Entonces, Făt-Frumos se despidió de sus padres para ir a batirse, solo, contra las huestes del emperador enemigo de su padre. Puso sobre su cuerpo ropas de pastor, camisa de seda cruda, tejida con las lágrimas de su madre, lindo sombrero con flores, cordajes y perlas arrancadas de cuellos de hijas de emperadores, se colocó en el cinturón una flauta para doinas y otra para horas y, cuando el sol llevaba ya unas tres horas en el cielo, partió hacia el ancho mundo en la plenitud de su mocedad.

Por los caminos bailaba y cantaba *horas* y *doinas* y lanzaba la maza, que caía siempre a una jornada de distancia, para que agujereara las nubes. Valles y montañas se admiraban al escuchar sus cantos, los ríos levantaban su curso para poder oírlo, las fuentes agitaban sus profundidades para echar fuera más deprisa las aguas de modo que cada una de sus ondas lo oyese y cada una de ellas pudiera cantar como él cuando les susurrasen a los valles y a las flores.

Los ríos se remansaban bajo la cintura de las melancólicas peñas, aprendían del pastor imperial la *doina* de los amores y las águilas, que estaban calladas sobre las **crestas** secas y grises más altas, aprendían de él el grito dolorido de la tristeza más **honda**.¹⁸

18 P. 15, en Eminescu, M., *Narraciones*, Ediciones Trapiés (2016).

Actividades

Lee el siguiente texto dos veces en no más de cuatro minutos.

Busca el significado de las siguientes palabras: mocedad, remansar y melancolía.

¿Es *cresta* una palabra polisémica? Busca la palabra en el diccionario e inventa una frase con el significado que tiene en el texto de Eminescu.

¿Es honda una palabra homófona? Busca en el texto la palabra homófona con la que está relacionada e inventa una frase con cada una de ellas.

Indica qué recursos aparecen en los distintos fragmentos que tienes a continuación:

- a) “Valles y montañas se admiraban al escuchar sus cantos.”
- b) “[...] lanzaba la maza, que caía siempre a una jornada de distancia, para que agujereara las nubes.”
- c) “[...] de modo que cada una de sus ondas lo oyese y cada una de ellas pudiera cantar como él cuando les susurrasen a los valles y a las flores.”

¿Conoces a algún otro personaje mitológico que porte una clava, maza o martillo portentoso como la que lleva Făt-Frumos? Indica sus nombres y a qué cultura pertenecen.

Comentario de texto 2

Etapa: Educación Secundaria Obligatoria

Curso: 2.º ESO

Contenidos	Criterios de evaluación y estándares de aprendizaje evaluables. 1er ciclo ESO	Actividad
Bloque 1. Comunicación oral: escuchar y hablar	6.5. Pronuncia con corrección y claridad, modulando y adaptando su mensaje a la finalidad de la práctica oral	1

Bloque 2. Comunicación escrita: leer y escribir		
Leer		
- Respuesta a una serie de preguntas a partir de la información suministrada en un texto escrito, y que no está expresamente contenida en él	2.3. Localiza informaciones explícitas e implícitas en un texto relacionándolas entre sí y secuenciándolas y deduce informaciones o valoraciones implícitas	4 y 5
	4.1. Utiliza, de forma autónoma, diversas fuentes de información integrando los conocimientos adquiridos en sus discursos orales o escritos	6
	4.2. Conoce y maneja habitualmente diccionarios impresos o en versión digital	2
	7.2. Utiliza en sus escritos palabras propias del nivel formal de la lengua incorporándolas a su repertorio léxico y reconociendo la importancia de enriquecer su vocabulario para expresarse oralmente y por escrito con exactitud y precisión	2

4. Realización de cuadros sinópticos y mapas conceptuales	5.1. Aplica técnicas diversas para planificar sus escritos: esquemas, árboles, mapas conceptuales etc. y redacta borradores de escritura	6
Bloque 3. Conocimiento de la lengua		
La palabra. Clases de palabras		
Sustitución de vocablos por sus correspondientes sinónimos en función del contexto (sinonimia relativa)	4.1. Reconoce y usa sinónimos y antónimos de una palabra explicando su uso concreto en una frase o en un texto oral o escrito	2
	6.1. Utiliza fuentes variadas de consulta en formatos diversos para resolver sus dudas sobre el uso de la lengua y para ampliar su vocabulario	2 y 6
Bloque 4. Educación literaria		
Introducción a la literatura a través de los textos	2. Favorecer la lectura y comprensión obras literarias de la literatura española y universal de todos los tiempos y de la literatura juvenil, cercanas a los propios gustos y aficiones, contribuyendo a la formación de la personalidad literaria	1

- Identificación del género de un mensaje literario de acuerdo con sus características estructurales, temáticas y formales: épica, lírica y dramática		
- La lírica: el ritmo y la rima. Métrica: versos y estrofas. Lectura, recitación y memorización de romances y poemas líricos tradicionales	1.1. Lee y comprende con un grado creciente de interés y autonomía obras literarias cercanas a sus gustos, aficiones e intereses	1
Creación		
2. Consulta y utilización de fuentes y recursos variados de información para la realización de trabajos	7.2. Utiliza recursos variados de las tecnologías de la información y la comunicación para la realización de sus trabajos académicos	6

Texto 1

Soneto (fuera es otoño, hojas esparcidas)¹⁹

Fuera es otoño, hojas esparcidas,
y el viento arroja a la ventana gotas;
y tú lees cartas de roídos sobres
y en una hora pasa toda tu vida.

Perdiendo el tiempo en dulces naderías,
no deseas que alguien llame a tu puerta;
e incluso es mejor, cuando fuera nieva,
soñar ante el fuego, adormecido.

19 P. 135 en Eminescu, M., *Poesías*, Cátedra (2004).

También yo pienso desde mi butaca,
sueño con leyendas del hada Doquia;
y alrededor la niebla crece y crece;

De repente oigo el roce de un vestido,
suave paso que apenas roza el suelo...
manos finas, frías cubren mis ojos.

Actividades

1. Lee en silencio el siguiente poema y, después, recítalo, pronunciando con corrección y claridad.

2. Busca el significado de las siguientes palabras e inventa una frase, para cada una de ellas, en las que puedas utilizarlas. Por último, cambia en esa frase la palabra por un sinónimo.

a) Esparcir

b) Roído

c) Nadería

3. Indica en cuántas estrofas se divide este poema. Para que fuera un soneto, ¿qué esquema métrico debería tener?

4. Indica qué dos sentimientos manifiesta el poema.

5. Lee la última estrofa. El poeta, ¿sueña o está despierto? Justifica tu respuesta.

6. Busca en internet las dos versiones de la leyenda de Dochia y elabora, a partir de las mismas, un mapa conceptual.

Bibliografía

Dumitruț, Georgiana María. *Estudio de la literatura infantil: comparación entre la cuentística española y rumana*. Trabajo fin de grado (2015 – 2016), Universidad de La Rioja

Eminescu, Mihai. *Narraciones*. Ediciones Traspies (2016)

Eminescu, Mihai. *Poesías*. Cátedra (2004)

Recomendación del Consejo relativa a la promoción de los valores comunes, la educación inclusiva y la dimensión europea de la enseñanza adoptada por el Consejo Europeo en su sesión n.º3617 el 22 de mayo de 2018.

Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural “*Vivir juntos con igual dignidad*” Consejo de Europa y Ministerio de Cultura (2009)

Plan de fomento de la lectura de la Comunidad de Madrid (Leer nos diferencia) Consejería de Cultura y Deportes (2006)

Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria

Decreto 89/2014, de 24 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el Currículo de la Educación Primaria

Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato

Decreto 48/2015, de 14 de mayo, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria

III CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Doina Lemny¹

Introducción

“Su obra, elemental y al mismo tiempo sutil, es la expresión de un pensamiento artístico (y de este modo, filosófico) infinitamente lúcido, elaborado, profundo. Su arte es la expresión de una visión creadora muy intelectualizada”. (E. Ionesco², *Notes et contre-notes*).

En el mundo del arte de principios del siglo XX, Brâncuși aparece como un personaje especial, cultivando un aspecto de “anciano campesino proveniente de los Cárpatos”. Taciturno, discreto con su vida personal, el artista sigue una existencia modesta en un taller en Impasse Ronsin que, con el tiempo, se convirtió en un punto de atracción para uno de los más conocidos artistas plásticos y escritores de la época, así como también para muchos estudiantes, quienes están encantados de entrar en este “laboratorio” del arte moderno.

Para Jean Cassou, el director del Museo Nacional del Arte Moderno de París en ese período, Brâncuși es “como el viejo bardo hoffmanniano que construía autómatas extraños”, un creador de “animales raros [...], más expresivos que los reales [porque] son animales espirituales. [...] Él está animado, al mismo tiempo, por

1 Doina Lemny es historiadora del arte, especialista en escultura del siglo XX y comisaria en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centre Pompidou, París. Ha publicado los archivos Brâncuși en “L’Atelier Brancusi”, La Collection (París 1997), y en “La Dation Brancusi: dibujos y archivos” (París 2003) y varios estudios monográficos y catálogos sobre Constantin Brâncuși. Fue co-comisaria de siete exposiciones temáticas en la Brancusi Studio Gallery, de 1998 a 2002 y comisaria de la exposición “Brâncuși. La sublimación de la forma” 2019 en el Centro BOZAR de Bruselas, dentro del Festival Europalia.

2 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (“Notas y contranotas”), París, Gallimard, 1962, p. 345.

profundas energías poéticas, [...] en las que descubrimos también ensueño, sentimientos, encanto, si no magia”³.

Su obra sorprende por la pureza de las formas, por su modernidad y, al mismo tiempo, por un tipo de arcaísmo difícil de clasificar. La impresión al contemplar sus obras es de una forma de “*déjà vu*”, pero diferente de la habitual, es decir, una impresión que atenúa la conmoción que sus esculturas seguramente podrían provocar en los ojos de los contemporáneos, a causa de sus formas extremadamente minimalistas, casi geométricas, que albergan el destino no de transmitir un discurso, sino de concentrar una idea. Brâncuși desea alcanzar este objetivo desde 1907, el año en el que decide alejarse de la escultura académica e impresionista. Eligiendo este camino durante su madurez, se aleja de su trabajo repetitivo de la época de sus estudios en Rumanía y libera al rebelde que lleva dentro, ávido de independencia y libertad.

Un período de grandes vicisitudes, marcado por el avance cate-górico que produce en la escultura, es seguido por un sentimiento de serenidad y máxima concentración. Sin ninguna pausa, va calmando la violencia que hubieran podido amontonar sus “objetos”, como le gustaba llamarlos: portadores, para él, de poderes milagrosos y poéticos, casi “mágicos”, en el espíritu de la tradición de algunos países. Fascinado por ellos, les dedica un verdadero culto. Precisamente esta larga búsqueda del significado oculto de cada cosa, esta íntima y no violenta investigación de las esencias, lo ayuda a dominar unos conflictos formales para alcanzar su ideal: “la belleza es la armonía entre diferentes cosas contrarias”⁴.

Brâncuși se impone a sí mismo el autocontrol, el límite, el equilibrio: “la belleza no significa lo grandioso; la belleza es la equidad absoluta”.

Durante su misión artística de simplificar la forma, algo que está siguiendo con regularidad, no hay nada que se deje para que lo decida la suerte: todo es armonía.

3 Jean Cassou, *Visite à Brancusi, Cahiers France-Roumanie* (Visita a Brâncuși. Cuadernos Francia-Rumanía), junio-julio, 1946, p. 9.

4 Brâncuși, notas del taller, publicadas en *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, (Brâncuși inédito. Notas y correspondencia rumana), edición de Doina Lemny y Cristian-Robert Velescu, Bucarest, Humanitas, 2004, p. 65.

Ningún detalle decorativo está sobrecargando su escultura porque ella conserva, como una huella, el recuerdo del gesto, lo que le otorga una belleza excepcional.

Su tendencia a las formas ovaladas, a las superficies curvas, su preocupación por respetar la unidad, por privilegiar lo pleno y evitar el vacío, muestran su aspiración hacia la perfección. Un óvalo es para él la imagen de la unidad absoluta. La ausencia de ángulos, de asperezas, de líneas rendidas expresan su deseo por la forma absoluta e, incluso, algunas de sus creaciones encierran dentro de ellas la idea del infinito. En este sentido, *La columna sin fin* es un excepcional ejemplo.

Brâncuși está siempre hambriento del espacio, pero del espacio infinito, que sobrepasa las dimensiones comunes. Así, proyecta *Pájaro en el espacio*, el cual ve unido con la tierra a *La columna sin fin*. Pero él no es un mago, y su obra no es una fantasía. Al contrario, está convencido de que se está comprometiendo en este dificultoso trabajo de proyección de una forma, en un espacio sin fronteras y no “para simplificar al infinito o para alcanzar la abstracción, sino para acercarse lo más posible a aquella cosa verídica”⁵. Precisamente, es esta búsqueda de “aquella cosa verdadera” la que enmarca su obra en una suerte de universalidad e, incluso, intemporalidad.

La mirada, su herramienta más preciada, interviene ahí donde la obra tiene que ser revitalizada. Uno tiene la impresión de que se comunica con la piedra o la madera, ya que él les da vida y saca adelante sus más secretas y expresivas cualidades.

Su obra, creada en los inicios del siglo XX, parece tener orígenes en el arte del Cycládico, en el Neolítico rumano, en el arte africano más reciente o en el arte extremadamente oriental. Da la impresión de que viene de todas partes y de ninguna, de épocas lejanas y al mismo tiempo de su propio pasado.

Midiendo sus gestos, Brâncuși destila el tiempo, que es su fiel compañero de trabajo, el espejo que indica su medida. En su esfuerzo por atenuar la dureza del material, introduce mucha poesía y amor. Para él, tallar la piedra no significa golpearla, sino revelar su estructura, que aparece gradualmente gracias al gesto tranqui-

5 Manuscrito de autor desconocido que se conserva en el archivo Brâncuși de la Biblioteca Kandinsky, Centro Pompidou, París.

lizador del artista. Él no golpea el mármol o la madera: su gesto es la caricia que les da vida. Él nunca está forzando el material, sino que le otorga un lugar privilegiado, el de interlocutor. Esculpando la piedra y la madera, el artista recupera un método ancestral, un medio de dotarlas con alma, sin ninguna violencia, sin brutalidad. En un fragmento de texto que parece que fue dictado por el artista a un autor anónimo encontramos la afirmación que resume la relación entre el escultor y su material: “Esculpir significa tallar un material –lo que le lleva sin su intención a la escultura. Y él [Brâncuși] fue el primero que ha inspirado respeto al material–, como afirma André Salmon. [...] En realidad, el objetivo no es destruir un material para hacerlo hablar como nosotros, sino ponerlo en la situación de expresar por sí mismo. [...] La madera, por ejemplo, no es una escultura en sí”⁶.

Tenemos la impresión de que sabemos todo sobre Brâncuși: de que conocemos su biografía, en la cual unos episodios fueron contados por él mismo o por amigos, así como su obra, presentada en diferentes trabajos científicos y poéticos. Pero el artista escapa a cualquier definición porque él se está escondiendo detrás de las diferentes “máscaras” que está desplegando de manera consciente, especialmente en la última etapa de su vida. Así, su obra guarda un lado secreto. En el caso de Brâncuși, la obra y la vida no pueden ser separadas: su verdadera biografía se encuentra en su obra.

6 *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* (Brâncuși inédito. Notas y correspondencia rumana), edición de Doina Lemny y Cristian-Robert Velescu, Bucarest, Humanitas, 2004, p. 454.

IV EL CINE RUMANO Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA

IV.1 La fuerza del cine rumano

Augusto M. Torres¹

A principios del siglo XXI, años después de acabar la Guerra Fría, aparece en Rumanía una generación de directores que se sitúan a la cabeza del cine europeo.

El 9 de noviembre de 1989, tras diferentes tensiones en los países del bloque comunista europeo, cae el muro de Berlín y acaba la división de Alemania en República Federal y República Democrática. Finalizada la Guerra Fría, poco a poco estos países dejan de ser aliados forzados de la Unión Soviética.

Durante la siguiente década, tiene lugar un curioso fenómeno a niveles cinematográficos: la paulatina disminución de calidad y cantidad de la producción. Desaparece la dura censura estatal, que en los mejores momentos respalda la realización de producciones críticas para mostrarlas en el extranjero como publicidad de las virtudes nacionales, pero aparece otra peor: la económica.

Realizadores de reconocido prestigio, los checos Jan Némec y Jirí Weiss, los húngaros Zoltán Fábri, Miklós Jancsó, Márta Mészáros y Béla Tarr, y el polaco Jerzy Kawalerowicz, por poner ejemplos significativos, tienen insalvables dificultades para dirigir obras personales, dejan de hacer películas o disminuye su calidad. La excepción es Andrzej Wajda, que hasta los noventa años dirige interesantes producciones personales. Debutan menos

1 Augusto M. Torres escribe guiones con Rafael Azcona, Ricardo Franco y Vicente Molina Foix, produce cortos y el largo *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta. Ha dirigido y escrito más de veinte cortos y siete largos, así como múltiples libros sobre cine, *El cine norteamericano en 120 películas* (1992), *Diccionario Espasa Cine* (1996), *Diccionario Espasa Cine Español* (1999), *Las películas de mi vida* (2002), *Buñuel y sus discípulos* (2005), *720 Directores de cine* (2008), *2500 Películas de Hollywood* (2011), *El cine de las sábanas blancas* (2019).

jóvenes y lo hacen con películas sin interés, realizadas, muchas veces, en coproducción con otras cinematografías e incluso habladas en idiomas ajenos. Otra excepción sería el polaco Pawel Pawlikowski con las excelentes *Ida* (2013) y *Cold War* (*Zimna wojna*, 2018).

La total excepción es Rumanía y su cinematografía. Antes de la caída del muro casi no se conoce. Solo producen alguna interesante película aislada, como *El bosque de los ahorcados* (*Pădurea spânzuraților*, 1965), de Liviu Ciulei, sobre las dudas de un joven soldado en la Gran Guerra, que obtiene el premio a la dirección en el Festival de Cannes; y *El levantamiento* (*Răscoala*, 1966), de Mircea Mureșan, en torno a la revuelta de un pueblo contra los terratenientes en 1907; añadimos al director Lucian Pintilie, con una trayectoria tan compleja como interesante. La compleja explicación surge al analizar las circunstancias que la rodean.

Como en los restantes países del bloque comunista, durante 1989 en Rumanía hay una sucesión de sangrientas revueltas, en este caso contra la dictadura de Ceaușescu. Finalizan, tras la caída del muro del Berlín, con la detención de Nicolae Ceaușescu y su esposa Elena Ceaușescu. A finales de 1989, durante un juicio sumarísimo, donde se niegan a declarar por no admitir la legalidad del tribunal que, entre otras cosas, los acusa de ordenar disparar contra los manifestantes, son declarados culpables y el 25 de diciembre, día de Navidad, fusilados.

El escritor rumano Norman Manea, por ejemplo, hace años exiliado a Estados Unidos, cuenta en su peculiar autobiografía *El regreso del húligan* (*Intoarcerea huliganului*, 2003), que no es partidario de este sistema. Hubiese preferido un juicio ordinario y una condena. Sin embargo, si hubiese muerto en la cama, rodeado de sus esbirros, como otros dictadores europeos de inacabable trayectoria, es posible que la situación de Rumanía, en general, y del cine rumano, en concreto, hubiera sido diferente.

Apenas diez años después, desde principios del siglo XXI, comienzan a aparecer importantes jóvenes directores. Con exiguos medios, teniendo presente la realidad del país y el reciente pasado, hacen interesantes películas personales. A pesar de las limitaciones económicas, las mejores ganan premios en prestigiosos festivales y tienen distribución internacional.

El premiado cine de Cristian Mungiu y Călin Peter Netzer

El realizador más destacado es Cristian Mungiu (Iasi, 1968). Estudia Literatura Inglesa en la Universidad de Iasi, dirección en la Facultad de Cine de Bucarest y se licencia con el largo *Slum* (2000). Trabaja como profesor, periodista y ayudante de dirección en películas extranjeras rodadas en Rumanía. Tras dirigir varios cortos, rueda la comedia *Occident* (2002), en 2003 funda la productora Mobra Films y se da a conocer con la fascinante y sórdida *4 meses, 3 semanas y 2 días* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007). Narra con maestría cómo en 1987, en una pequeña ciudad de Rumanía una joven aborta, delito castigado con la cárcel, ayudada por su íntima amiga y un siniestro tipo que se aprovecha de ambas. A través de largas escenas y planos, rodados cámara en mano, cuenta una terrible historia por lo que se ve y lo que se intuye, las relaciones entre ambas amigas, con convincente realismo, y obtiene la Palma de Oro del Festival de Cannes.

Más tarde Cristian Mungiu escribe el guion, se encarga de la producción y supervisa la comedia *Historias de la edad de oro* (Amintiri din epoca de aur, 2009) –su título nace de que los últimos quince años de la dictadura de Ceaușescu fueron los peores y la propaganda política los denominó “La Edad de Oro” – y dirige el último y mejor de sus seis desiguales episodios. Su obra maestra *Más allá de las colinas* (După dealuri, 2012) describe cómo una joven viaja de Alemania a un monasterio ortodoxo en Rumanía para visitar a una amiga a quien había conocido años atrás en un orfanato; dicha amiga es ahora monja, fascinada por el Padre y la Madre que rigen el cenobio, al encontrar en ellos la familia que nunca tuvo, y no quiere regresar con ella, pues todos creen que está endemoniada; finalmente la exorcizan y muere. Desarrolla su estilo personal y realista, integrado por largos e imaginativos planos, uno por secuencia, una compleja relación entre dos mujeres, similar a la expuesta en su anterior largo. En *Los exámenes* (Bacalaureat, 2016), con la que gana el premio a la dirección en el Festival de Cannes, vuelve a contar en largos planos, uno por acción, una compleja historia de educación y corrupción a través de las relaciones entre un padre y su hija.

Seguido de Călin Peter Netzer (Petroșani, 1975), quien, tras pasar doce años en Alemania, regresa a su país, rueda el corto

Zăpada mieilor (1998) y debuta en el largo con *Maria* (2003), retrato de una joven con siete hijos que lucha por sobrevivir entre la miseria y el paro. Seis años después dirige *Medalia de onoare* (Medalia de onoare, 2009), dibujo de un hombre que a los sesenta y cinco años recibe una medalla por casualidad y aprovecha para ganarse el respeto de su familia y amigos. Se da a conocer con *Madre e hijo* (*Poziția copilului*, 2013), en torno a las relaciones entre una posesiva madre y su hijo; la mujer activa sus influencias para evitar la cárcel a este, que había matado a un niño al circular en automóvil a más velocidad de la permitida, en un mundo regido por la corrupción. Con esta película gana el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Tiene menos atractivo *Ana, mon amour* (2017), sobre las conflictivas relaciones de una desigual pareja, con la que vuelve a competir en Berlín y obtener el Oso de Plata.

Las fascinantes películas de Cătălin Mitulescu, Radu Muntean y Cristi Puiu

También tienen interés las películas de Cătălin Mitulescu (Bucarest, 1972). Guionista, productor y director, debuta con la producción de episodios *Bucaresti-Wien, 8-15* (2002). Entre varios cortos y guiones escritos para otros realizadores, gana la Palma de Oro del Festival de Cannes con uno de ellos, *Traffic* (2004). El director norteamericano Martin Scorsese y el alemán Wim Wenders se fijan en él y le permiten darse a conocer con el largo *Cómo celebré el fin del mundo* (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, 2006), del que son productores ejecutivos. Desde una humilde familia, que en 1989 vive en las afueras de Bucarest, y a través de una sucesión de leves escenas dibuja Rumanía en los últimos tiempos de la dictadura: cortes de luz, canciones patrióticas, homenajes al dictador, gente que lo imita y celebra su huida, detención y muerte. Se consagra con *Loverboy* (2011), sobre un joven que en los alrededores de Constanza, en el Mar Negro, enamora y seduce a bellas vírgenes para prostituirlas. Película dura, bien rodada, con eficaces escenas eróticas, donde destaca la habilidad del guion, que cuenta la historia en dos partes con dos muchachas y comienza por el final. Posteriormente realiza *En los raíles* (Din-

colo de calea ferată, 2016), sobre el intento de reconciliación de una pareja a lo largo de una noche.

Radu Muntean (Bucarest, 1971) se gradúa en 1994 en Dirección en la Academia de Teatro y Cine. Desde 1996 dirige más de quinientos anuncios para conocidas agencias internacionales y recibe importantes premios. Tras el documental *Și ei sunt ai noștri* (1992) y varios cortos, debuta en el largo con *Furia* (2002), que transcurre en un día en que los protagonistas viven diferentes aventuras al buscar el dinero que deben a un mafioso; y *El papel será azul* (*Hârtia va fi albastră*, 2006), sobre la noche del 22 al 23 de diciembre de 1989 cuando Ceaușescu huye de Bucarest, narrada desde el punto de vista de cinco policías que patrullan la capital desde una tanqueta, abatidos al amanecer por confundir el santo y seña. Se da a conocer con *Boogie* (2007), que en planos-secuencia cuenta, durante el 1 de mayo, el encuentro de tres amigos con una prostituta y lo que supone para uno de ellos, casado y con un hijo pequeño; y *Martes, después de Navidad* (*Mărți, după Crăciun*, 2010), rodada en largos planos, sobre un banquero que durante unas Navidades confiesa a su mujer que tiene una amante: presentada en el Festival de Cannes, desarrolla el final de una relación y el comienzo de otra en un triste ambiente burgués. Años después rueda de manera impecable el peculiar policíaco *Un piso de abajo* (*Un etaj mai jos*, 2015) y el retrato de una adolescente embarazada en *Alice T.* (2016).

Cristi Puiu (Bucarest, 1967), diplomado en la Escuela Superior de Artes Visuales de Ginebra con el documental *25.12 Bucharest, Nort Railway Station* (1995), de regreso a su país colabora como guionista con los directores Lucian Pintilie y Răzvan Rădulescu y debuta como realizador de largos con *La mercancía y la pasta* (*Marfa și banii*, 2001). Con el corto *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* (2004) gana el Oso de Oro del Festival de Berlín. Se da a conocer con *La muerte del señor Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, 2005), realizada en largos planos cámara en mano y en un logrado tono entre el drama y la comedia. Describe el recorrido en ambulancia de un hombre de sesenta y dos años, que vive con tres gatos en un sórdido piso, durante una noche por tres hospitales de Bucarest. Los médicos no lo atienden por estar ocupados con los heridos de un reciente accidente de autocar, hasta que determinan que tiene un coágulo en el cerebro

y lo preparan para operarlo. Presenta un realista y sórdido dibujo del protagonista, sus vecinos y los médicos y enfermeras de los hospitales. Su obra maestra es *Aurora* (2010), historia de un cuádruple asesinato cometido en Bucarest por un ingeniero técnico de cuarenta y dos años divorciado y desesperado. Cuenta una lenta y desdramatizada historia rodada con habilidad en largos planos, a razón de uno por acción, origen de tiempos muertos, repeticiones, con personajes en continuo movimiento. Realizada con dureza, imaginación y habilidad, da una triste imagen de Rumanía y los rumanos. Tiene gran interés *Sieranevada* (2016), que narra en tono de personal comedia, con largas panorámicas llenas de personajes en un piso familiar, una comida para celebrar una antigua ceremonia en memoria del padre muerto.

Doce producciones de gran interés

Sobresale el documental crítico *Autobiografía de Nicolae Ceaușescu* (Autobiografía lui Nicolae Ceaușescu, 2010), del veterano documentalista Andrei Ujică (Timișoara, 1951). Entre imágenes del juicio sumarísimo al dictador y su mujer, se desarrolla una larga –dura tres horas– y buena selección de fragmentos de documentales nacionales de la época y de imágenes de la televisión rumana. Repasan la ascensión de Ceaușescu y los veinticuatro años, de 1965 a 1989, que está en el poder, las visitas de dignatarios –el general Charles de Gaulle, el presidente Richard Nixon, etcétera–, sus viajes al extranjero, en especial a Estados Unidos, China y Corea del Norte, y su megalomanía al construir inmensas avenidas y grandes edificios en Bucarest. Su atractivo reside en estar hecho solo con material de archivo, las propias imágenes de propaganda del dictador, sin comentarios ni rótulos: solamente utiliza las palabras de sus repetitivos e insustanciales discursos.

Resulta fascinante *En algún lugar de Palilula* (Undeva la Palilula, 2012), donde el famoso director de teatro Silviu Purcărete (Bucarest, 1950) escribe y realiza su única película. Una obra personal, rodada en grandes decorados, con evidente carga teatral e influencia del último cine de Federico Fellini, con excelentes escenas como la extraña boda celebrada entre un festín de ancas

de rana. Ambientada en los años sesenta, en Palilula, situada en una remota comarca rural, donde hace años que no nacen niños, a cuyo hospital ha sido destinado un joven pediatra tras la muerte del doctor titular. Los pacientes, que se mueven entre la cordialidad y la locura, están más sanos que los médicos y les gusta presenciar las autopsias, entre peculiares fiestas, a veces presididas por grandes retratos del dictador Ceaușescu y señora.

Tiene gran interés *Quod erat demonstrandum* (2013), segundo largo de Andrei Gruzsnicki (Ploiești, Prahova, 1962), retrato en blanco y negro de la vida en ambientes universitarios bajo la dictadura, dado a través de una bien desarrollada historia controlada por la Securitate, la poderosa policía política. En 1983, un brillante matemático de treinta y cinco años, que no ha publicado su tesis por carecer de contacto en el Partido Comunista, se entera de que una compañera de facultad ha conseguido visado para irse a París con su marido, que ha huido de Rumanía. Piensa darle su revolucionario teorema para publicarlo en el extranjero, pero desencadenan tantas intrigas a su alrededor que desiste de su empeño.

En la filmografía de Radu Jude (Bucarest, 1977) destacan tres producciones muy diferentes, unidas por desarrollarse con habilidad entre la comedia y el drama. *Toda nuestra familia* (Toată lumea din familia noastră, 2012), su tercer largo, narra, cámara en mano, una insólita situación única, y lo hace casi en un solo decorado. El protagonista va a buscar a su hija pequeña a su antigua casa, donde vive con su exmujer, su amante y su exsuegra, para llevarla de vacaciones. La niña ha tenido unas décimas y su amante se niega a entregársela hasta que aparezca su exmujer, que también se opone e incluso llama a la policía. El protagonista enloquece, maniata a su exmujer y a su amante y encierra a su exsuegra y a su hija. Cuando la policía aporrea la puerta, salta por una ventana, se hace una herida en la cabeza y sale corriendo. Tiene aún mayor interés *Corazones cicatrizados* (Inimi cicatrizate, 2016), que parte de la novela homónima y autobiográfica de Max Blecher, para hacer una perfecta mezcla de drama y comedia negra, rodada en formato cuadrado y en largos planos, por lo general fijos, en una dura película sobre la vida en un sanatorio especializado en tuberculosis ósea. En la peculiar *No me importa que la historia nos recuerde como bárbaros* (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari, 2018) cuenta como una di-

rectora de teatro logra escenificar la ejecución de civiles judíos en 1941 en Odesa ordenada por el mariscal rumano Ion Antonescu.

El debutante Tudor Cristian Jurgiu (Mediaș, 1984) hace en *El perro japonés* (Câinele Japonez, 2013) una espléndida película, bien rodada en amplios y largos planos, donde nada se explica: lo poco que sucede hay que deducirlo de los mínimos datos que se suministran. En un pueblo recóndito, un anciano, que durante una inundación ha perdido a su mujer y su casa, vive en una destartada mansión sin luz ni agua. Llega su hijo, con su mujer japonesa y su nieto de seis años, para asistir al funeral de su madre, y viven unos días en la mansión. El anciano se lleva bien con su nieto, mas su hijo le comunica que deben volver a Japón. El día de su partida, el niño regala a su abuelo el robot-perro con el que jugaban. El anciano, que no se resigna a vivir solo, parte de viaje ¿a Japón?

En su tercer largo, *Cuando cae la noche sobre Bucarest o Metabolismo* (Când se lasă seara peste București sau Metabolism, 2013) el guionista y director Corneliu Porumboiu (Vaslui, 1975) hace una personalísima, teórica y ascética película sobre un joven realizador que, a mitad de un rodaje, introduce cambios en el guion para que una actriz secundaria se desnude y poder acostarse con ella. Está rodada en largos planos fijos, por lo general entre ambos personajes ensayando la escena del desnudo. En el plano inicial indica que rueda en 35 mm, por lo que los planos solo pueden durar once minutos; señala asimismo que el negativo contiene un chasis, que le gustaría rodar en digital para que los planos pudiesen ser de una hora, y que ve el mundo en planos de esa longitud. En una cena en un restaurante chino con la actriz, expone su teoría sobre cómo utilizar palillos o tenedores influye sobre la comida y la personalidad de las personas.

Única película escrita y dirigida por Bogdan Mirică (Bucarest, 1978), *Perros* (Câini, 2016) narra con controlada austeridad, en largos planos, sin apenas explicaciones, la situación vivida por un joven que llega a unas tierras heredadas de su abuelo, quinientas hectáreas sin cultivar, y a la casa donde vivía, en la región de Dobrogea, cerca de Ucrania, para tomar posesión de ellas y venderlas. Poco a poco descubre que su abuelo mandaba en una organización clandestina que no se resigna a desaparecer tras su muerte.

Más dedicado a la televisión que al cine, el guionista y director Constantin Popescu (Bucarest, 1973) hace uno de los episodios

de *Historias de la edad de oro* (Amintiri din Epoca de Aur, 2009) y un par de películas. Destaca la interesante *Pororoca* (2017), donde narra con absoluta austeridad, sin música, largos planos fijos y también cámara en mano el terrible descenso a la locura de un matrimonio que pierde a su hija pequeña en un jardín público, la busca y nunca la encuentra. Otro de los episodios está realizado por Ioana Uricaru (Cluj-Napoca, 1971), que, instalada en Canadá, rueda *La boda de la miel* (Luna de miere, 2016), sobre las dificultades para sobrevivir de una rumana emigrada a Estados Unidos.

La primera película del realizador Daniel Sandu (Piatra Neamț, 1977), *Un paso por detrás del serafín* (Un pas în urma serafimilor, 2017), describe en largos planos fijos –y, según avanza la narración, cada vez con más cámara en mano– la vida en un seminario ortodoxo en los años noventa a través del enfrentamiento de un nuevo alumno y el sacerdote principal. Una historia tan terrible como atractiva, donde nunca se nombra a Ceaușescu ni a su policía, la Securitate, pero están siempre presentes.

Resulta tan interesante como asombrosa la constante aparición de sugerentes realizadores rumanos jóvenes, al tiempo que se consolidan aquellos que habían ido surgiendo desde principios del siglo XXI, tras la desaparición de la dictadura de Nicolae Ceaușescu. También asombra el hecho de que una cinematografía cuya producción anual de largometrajes oscila entre los quince o veinte gane con regularidad importantes premios en los más conocidos festivales –Cannes, Venecia, Berlín–, gracias a los cuales sus películas gozan de cierta distribución.

Desde mi punto de vista, la explicación reside en que los directores rumanos no pretenden que cada película que hacen sea más cara que la anterior, con actores más conocidos y habladas en inglés. Su objetivo es el contrario: hacer películas baratas, con una temática tan propia que resulta internacional, sobre la que siempre sobrevuela el fantasma de Ceaușescu, donde cada director tiene el control, sin que entre él y el resultado se interponga el criterio, siempre discutible, de los financieros, y así puede hacer lo que quiera, sin retorcerse al pasar por diferentes intermediarios. Una posible excepción sería *La Gomera* (2019), de Corneliu Porumboiu, peculiar filme policíaco con ambiente internacional, realizado con personal humor.

La mayoría de estas películas, rodadas con limitados, pero apropiados, medios y teniendo en cuenta el reciente pasado de Rumanía para reflejar el presente, están producidas con el apoyo de Eurimages, el fondo de la Comisión Europea para ayudas a la producción cinematográfica. En algunos casos son coproducciones mayoritarias con países europeos, en especial Francia, siempre dispuesta a ayudar a nuevos realizadores. Resulta curioso que tras algunas aparezca la cadena de televisión norteamericana HBO gracias a su canal en Bucarest.

El problema de la cinematografía rumana, como el de todas las europeas, es la distribución. Salvo las que obtienen premios en festivales internacionales, las restantes se encuentran con problemas de difusión. Muchas solo pueden verse en las semanas de cine organizadas por el Instituto Cultural Rumano y en festivales. Resulta desolador que las más absurdas producciones norteamericanas se estrenen al mismo tiempo y en inmejorables condiciones en toda la Unión Europea, mientras que las buenas europeas tienen dificultades insalvables para pasar de un país a otro. La excepción son las francesas, debido a que sus sucesivos gobiernos creen en su cine y lo apoyan. Así, sus películas se han convertido en las de mayor difusión tras las norteamericanas.

IV.2 El Nuevo Cine Rumano

Alicia Juan Lobato²

“De manera hipotética podríamos sostener que las películas tienen predilección por la vida cotidiana como forma de vida, premisa esta que encuentra algún apoyo en la preocupación primordial de este medio de expresión por la realidad efectiva”.³

El Nuevo Cine Rumano⁴ (NCR) nace en la democracia de principios del siglo XXI. Aunque sus inicios remiten al año 2001 con la película *Marfa și banii* (*Bienes y dinero*) de Cristi Puiu, el propio autor estima que esto no es realmente así. Para él se origina con *Moartea domnului Lăzărescu* (*La muerte del señor Lăzărescu*) en 2005, ya sea por la madurez del guion original, escrito junto a Răzvan Rădulescu, por la estética fotográfica (planos secuencia posiblemente inspirados en el trabajo de Hitchcock como uno de sus referentes cinematográficos), el uso de la “cámara en mano” al estilo *cinéma vérité* de Jean Rouch, que a su vez se nutría del *cine-ojo* de Vertov y los documentales de creación de Flaherty para mostrar la “realidad” a través del cine (por la interpretación “improvisada” de sus actores, perfectamente sincronizada con el guion al estilo Cassavetes), o por la respuesta y repercusión internacional que tuvo en diversos festivales de cine.

Pero *Marfa și banii* (*Bienes y dinero*), inspirada en la *road movie*, es la primera película minimalista en recursos económicos y estilísticos que inaugura el camino hacia el NCR cuando se presenta en la *Quincena de realizadores* de Cannes de 2001.

2 Alicia Juan Lobato es artista visual (2000-actualidad), licenciada en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la UCM (Universidad Complutense de Madrid, 2005-2010), con Máster en Investigación en arte y creación (UCM, 2011-2012) y Doctorado “Lo cotidiano en el Nuevo Cine Rumano” (UCM).

3 Kracauer, S. *Teoría del cine*. Ed. Paidós. Barcelona. 1996. P. 103.

4 Término acuñado por el crítico de cine rumano Alex L. Serban. Linternet: Dilema Veche. 2008. <http://agenda.linternet.ro/articol/7282/Alex-Leo-Serban/Telegrafic-despre-Filmul-Ro-pre-89-Vechiul-nostru-cinema-I.html> (Consulta el 22 de enero de 2020)

Ese mismo año, Cătălin Mitulescu presenta su corto, *București-Wien ora 8:15*, nominado al premio *Cinefoundation de Cannes*. Mitulescu plantea la necesidad de muchos ciudadanos rumanos de emigrar a otro país debido a las malas condiciones laborales y sociales tan presentes en sus vidas; *Occident* (2002), de Cristian Mungiu, se mueve en la misma dinámica sobre la emigración; *Un cartuș de kent și un pachet de cafea* (*Cigarettes and Coffee*, 2004), corto de Puiu, presenta a un hombre que se ha quedado sin trabajo y aspira a la ayuda de su hijo; *Călătorie la oraș* (2003), de Corneliu Porumboiu, traslada al espectador a una acción cotidiana en la vida de un alcalde y un maestro; también encontramos *Maria* (2003), de Călin Peter Netzer, un drama social recurrente en países menos favorecidos que empuja a los individuos a situaciones desesperadas, como la prostitución de una mujer que debe alimentar a sus hijos.

Ya llegados al 2005, *La muerte del Sr. Lăzărescu* se enfoca en la odisea de un hombre enfermo atendido por el degradado sistema sanitario rumano; obtiene 30 premios y 14 nominaciones. En 2006 se estrena *A fost sau n-a fost? (12:08 al este de Bucarest)* de Corneliu Porumboiu, que “juega” con el testimonio televisivo de dos supuestos manifestantes de la revolución del 89, dieciséis años después de que ocurriera (12 premios y 13 nominaciones). Ese mismo año, Tudor Giurgiu presenta *Legături bolnavicioase* (*Love sick*), donde cuenta la relación sentimental entre dos chicas y el hermano de una de ellas, en un momento en el que el tema de la homosexualidad era tabú en Rumanía (2 premios y 9 nominaciones). Radu Muntean por su parte, presenta *Hârtia va fi albastră* (*El papel será azul*), que narra la historia de un soldado en la revolución del 89. Obtuvo 6 premios y 13 nominaciones. En 2007, Cristian Mungiu hace *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*4 meses, 3 semanas y 2 días*), abordando la cuestión del aborto ilegal de una joven a finales de la época socialista (en aquel entonces, la sociedad rumana convivía con el *Decret 770*, decreto impuesto por el matrimonio Ceaușescu que obligaba a las mujeres menores de 45 años a tener un mínimo de tres hijos para subir el índice de natalidad del país, por lo que el aborto era una práctica que estaba prohibida y penada por la ley). Obtiene 42 premios y 59 nominaciones.

En el trabajo de campo realizado en los cinco primeros años de esta investigación, se engloban veinticinco entrevistas a va-

rios directores de cine, de fotografía, productores, académicos, actores, críticos de cine, etc., para llegar a la conclusión de que no existe una verdad categórica e inamovible sobre cuáles han sido los factores que han catapultado este arte a un éxito internacional indiscutible en los principales festivales de cine (*Cannes, La Berlinale, TIFF, Gopo, European Film Awards...*). Con más de cuatrocientos premios y otras tantas nominaciones en esta veintena, se puede afirmar que es el cine europeo más representativo y relevante de los dos últimos decenios.

Se ha equiparado a la *Nouvelle Vague*, quizás por la estrecha relación mantenida entre Francia y Rumanía durante décadas en varios ámbitos, sobre todo en el económico y el cultural. Si se hace una comparativa entre estos dos movimientos cinematográficos, cierto es que se pueden encontrar algunas analogías entre ellos, como, por ejemplo, el hecho de que el autor-director es también el guionista de la película, utiliza un equipo ligero de pocas personas, opta por el sonido en directo o usa actores no profesionales o actores nuevos⁵. Pero estas características, aparte de otras cuestiones, no son suficientemente determinantes como para calificar de *Nueva Ola* al NCR. Este tiene su propia particularidad de aplicar un minimalismo estético y económico al que recurren casi todos los directores en la primera década del 2000. Esta condición, así como el propio estilo creativo de los autores, excluye la hipótesis de una estrategia coordinada como posibilidad de pertenencia a un grupo artístico que los defina. No existe un manifiesto conjunto a pesar de las afinidades dadas entre ellos dentro del mismo marco sociopolítico y geográfico. Los directores conocen sobradamente sus diferencias a la hora de grabar: Porumboiu recurre a un humor absurdo e irónico propio de Caragiale en muchos de sus estrenos, Mungiu suele trabajar en clave baja con un tono más dramático, y Puiu se acerca a lo observacional desde una óptica perfectamente estudiada, incidiendo con la cámara sobre los personajes.

Por su parte, la *Nouvelle Vague* fue, entre otras cosas, una etiqueta para exportar y comercializar su cine a nivel internacional: “En 1958 y 1959, los amigos de Cahiers y yo, tras pasar a

5 Marie, M. *La Nouvelle Vague*. Alianza Editorial, Madrid, 2012. Pp. 104-105.

la dirección, fuimos promocionados como una marca de jabón. Éramos *La Nouvelle Vague*. La expresión era de François Giroud, redactora jefe de L'Express y una de las plumas más afiladas de la oposición al gaullismo, que regaló un eslogan muy comercial a sus adversarios políticos del momento”⁶.

Se ha propuesto por parte de algunos académicos o críticos de cine que el NCR consistiría en una “Nueva Ola de la Nueva Ola”, teniendo en cuenta que la primera *Ola* del cine rumano se refiere a la de la época socialista (1965-1989), a la que pertenecen Lucian Pintilie, Stere Gulea, Dan Pita, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Liviu Ciulei o Radu Gabrea. La influencia de estos cineastas es importante posteriormente. Algunos de ellos formaban parte activa del rodaje, ya fuera participando o reivindicando la figura del director dentro de ella, lo que les confiere un “realismo” creativo que se distancia de la ficción narrativa de sus contemporáneos. “Siendo la figura principal de la exageración, la hipérbole es un dispositivo destinado a golpear tanto la imaginación visual como la sensibilidad mental.”⁷ La metáfora y las figuras retóricas componen un metacine muy interesante y de uso obligado. Pintilie, Daneliuc o Tatos se manejaban en los términos de “cine de autor”, ya que el principal protagonismo de la película recaía directamente sobre el director y no sobre la productora, los actores o el guionista. La tendencia cinematográfica de esa época se registra bajo adaptaciones literarias de autores rumanos (en su mayoría), ya que los guiones propios no estaban permitidos si no pasaban por el impenetrable filtro de la censura. Normalmente, la autoría de una película se consideraba colectiva, aunque a partir de los años 80 esa situación comienza a cambiar de manera más homogénea. Por lo tanto, hablamos de un espacio y una temporalidad totalmente diferentes entre las dos épocas, y cada una tiene sus propias particularidades.

En la entrevista realizada a Corneliu Porumboiu en 2015, le pregunté sobre estas cuestiones: “Cuando se habla de *Nueva Ola* en el cine rumano, ustedes, sus directores, dicen que son los críticos de su país y los extranjeros los que apodan a su cine como

6 *Ibid.*, p. 44.

7 Nasta, D. *Close Up: Film and Media Studies*. Vol. 1, n.º 1, UNATC PRESS. Bucarest, 2013.

Nueva Ola. Para algunos fue Cristi Puiu con *Marfa și banii* en 2001 el artífice de este cambio histórico en su cine. ¿Qué hay de verdad en esto?”

Respuesta: [*...Para mí, una película muy importante fue Marfa și banii de Cristi Puiu. Yo estaba estudiando en la UNATC en aquel momento. Era un tipo de cine que me interesaba pero que no gustaba demasiado a mis profesores. Me impactó mucho esa película e influyó en mi trabajo posterior. Creo que es un referente muy importante para la historia del cine rumano y que ha influido a muchos de sus directores posteriormente.*

Por otra parte, es cierto que hay directores que no creen en el cine rumano como una Nueva Ola, porque no hubo nada programado, ningún tipo de manifiesto cinematográfico. Creo que se trata más de directores que tienen tres o cuatro películas hechas y que siguen buscando su propia voz y estilo.

Entiendo que desde fuera se vea como una Nueva Ola porque la cultura es corta en nuestro cine. Es como una etiqueta que se estableció para definirlo.

*Yo no lo considero así desde el punto de vista de definición clásica. En mi caso, las películas que estoy haciendo se inscriben en un trayecto artístico propio...]*⁸.

El NCR no está planteado en su origen como un cine hecho para ganar premios en festivales, por lo menos en su gran mayoría, como se ha podido afirmar en algunos momentos, apodándolo como “cine de fregadero” por tratar asuntos cotidianos en una cocina o dentro de la casa como localización principal. Se tiende a generalizar en la clasificación de las cosas al existir ciertas similitudes, lo que puede generar cierta confusión y la pérdida de perspectiva o de la misma esencia de aquello que es dicho, escrito o filmado. “La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones”⁹.

8 Transcripción de la entrevista realizada a Corneliu Porumboiu el 20 de Octubre de 2015. Instituto Cultural Rumano de Madrid (ICR). Alicia Juan Lobato. Traducción: ICR Madrid.

9 Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Ed. Argentina. 1968. P. 57.

La temática usada habitualmente en el cine del siglo XXI se registra en la vida cotidiana de sus personajes, dentro del panorama rural o urbano, su herencia cultural y el peso político en sus realidades. Con la caída del régimen comunista en diciembre de 1989 se vaticina una democracia compleja y una incertidumbre notoria sobre la gestión del capital simbólico, cultural, económico, social y humano en Rumanía. Los intentos por crear cine durante los años 90 son inestables y se reduce drásticamente la producción de películas en esa década. Durante ese período destaca el maximalismo de Nae Caranfil, que, a pesar de las diferencias con el minimalismo del NCR, comparten particularidades parcialmente, tal y como expone Dana Duma: “Sin exagerar, podemos decir que el ennoblecimiento de la comedia pertenece a un programa estético temprano declarado por Caranfil en la tradición de Caragiale o Ionescu. Sin duda, su ensayo tiene algo que decir en la evolución del director y se anticipa a sus estrategias estéticas que usarán algunos directores del NCR posteriormente.”¹⁰

Se puede destacar la capacidad polifacética de muchos autores a la hora de realizar un proyecto cinematográfico: además de directores, también son guionistas, productores propios o de otros colegas, incluso actores, como es el caso de Cristi Puiu en *Aurora* (2010) o Corneliu Porumboiu en *Fotbal Infinit* en 2018. Cabe subrayar el importante papel del escritor Răzvan Rădulescu como guionista de muchas películas del NCR. La colaboración creativa y económica es bastante habitual entre todos los componentes. Un factor importante para desarrollar su trabajo ha sido tener su propia productora de cine. Teniendo en cuenta que en sus inicios el presupuesto manejado era muy bajo y las ayudas estatales se habían reducido drásticamente, eran pocos los que podían hacer cine. Si se tiene en consideración que en el año 2000 no se produjo ningún filme, la única forma que tenían de sacar adelante un proyecto cinematográfico era ayudarse unos a otros o buscar productoras y distribuidoras extranjeras que los apoyasen. Años después, con la entrada de Rumanía en la Comunidad Europea en 2007 y la reorganización del Centro Nacional de Cine (CNC), los directores obtienen fondos económicos para sus películas. Algu-

10 Entrevista realizada a Dana Duma el 4 de junio de 2016 en el TIFF, Cluj.

nos de ellos, como Puiu o Mungiu¹¹, manifiestan su inconformidad ante la estrategia del CNC, que no parecía ser muy justa para todos.

Otro de los personajes relevantes de este cine es la productora Ada Solomon –con 63 películas a sus espaldas–, o Tudor y Oana Giurgiu (Libra Film), que, aparte de productores, apostaron por la implantación de un festival de cine internacional en Cluj en el año 2002, el TIFF (*Transilvania International Film Festival*). Actualmente se encuentra entre los principales festivales de cine internacionales consagrados y destacados de la industria cinematográfica.

Como conclusión de esta breve propuesta, se puede afirmar que las experiencias vividas por sus antecesores de la época socialista forman parte de su herencia, inspirándolos a construir un cine *realista* desde la libertad. La verdadera revolución cinematográfica del NCR es, precisamente, la independencia e integración de ese legado comunista con el que crecieron, usando para sus películas una neutralidad narrativa, lineal, política y cinematográfica. La lectura que puede hacer el espectador sobre las películas del NCR versa sobre un hecho concreto perfectamente definido, acotado por un tiempo-espacio corto y un desenlace que no necesita de acompañamientos musicales que ensalcen el momento culmen de la película. También se aprecia la ausencia del plano/contraplano que va de la mano del montaje en la linealidad a la película. Desaparece la metáfora, utilizan planos secuencia, evitan el énfasis y atrezzo visual gratuito, propio del cine comercial, descartando elementos innecesarios que otorgan riqueza a lo cotidiano, no como una estrategia creativa, sino como una visión propia del autor en búsqueda de su “verdad”.

11 Gorzo, A. *El Nuevo Cine Rumano en 10 tomas*. 2017. http://www.academia.edu/35072147/The_New_Romanian_Cinema_in_10_sequence_shots (consultado el 22 de octubre de 2019).

V RUMANÍA EN LA MÚSICA

V.1 George Enescu

Cristina Andrei¹

“Enescu es, mediante el conjunto de sus múltiples y prodigiosas cualidades de compositor, violonista, pianista y director de orquesta, mediante su amplia cultura literaria y filosófica, mediante sus legendarias cualidades de bondad y generosidad, un hombre excepcional del Renacimiento, en el sentido más completo de la palabra, extraviado en nuestra época”. Así caracterizaba el musicólogo francés Antoine Goléa al músico rumano de cuya muerte se han cumplido, el día 4 de mayo, 65 años.

Aunque no es mi intención presentar su biografía, siento la necesidad de resaltar algunos momentos importantes para poder entender mejor esta aparición única y, sobre todo, el modo en el que se percibe a día de hoy una personalidad de semejante alcance.

1 Cristina Liliana Andrei es musicóloga, graduada de la Sección de Musicología del Conservatorio “Ciprian Porumbescu” de Bucarest (actualmente Universidad Nacional de Música), ha trabajado como profesora de música, secretaria musical de la Unión de Compositores y Musicólogos de Rumanía, como museóloga desde 1995 y como directora del Museo Nacional “George Enescu” de Bucarest desde 2012.

Ha realizado más de 20 exposiciones en la sede del museo y en el extranjero dedicadas a George Enescu y a otras personalidades de la música rumana. Es coautora de los volúmenes *Documente din arhiva M.N.G.E. – Articole de presă despre George Enescu* (“Documentos del archivo M.N.G.E. – Artículos de prensa sobre George Enescu”, vol. VI en colaboración con Florinela Popa, Bucarest, Editura Muzicală, 2013) y *George Enescu, Yehudi Menuhin și România* (“George Enescu, Yehudi Menuhin y Rumanía”, Bucarest, Editura Muzicală, 2009, edición revisada y ampliada en 2012, en colaboración con Viorel Cosma). Asimismo, ha firmado artículos y estudios que han aparecido en prensa y en publicaciones especializadas.



Nació el 19 de agosto de 1881, en Liveni-Vîrnav, un pueblo situado en el norte de Moldavia, y recibió las primeras nociones musicales a la temprana edad de cuatro años, de sus padres y de Niculae Chioru, un célebre *lăutar* (músico popular que toca un instrumento de cuerda u otros, por lo general en un conjunto).

Los padres regalan al futuro músico un pequeño violín de tres cuerdas que este tira al fuego, enfadado por no ser tomado en serio y por no haber recibido un violín de verdad. Solamente después de recibir ese violín con el que tanto llevaba soñando es cuando empieza a tocar de oído, en una sola cuerda, con un solo dedo, las canciones que se escuchaban en el pueblo.

En 1886, Eduard Caudella, compositor y profesor del Conservatorio de Iași, se da cuenta del especial talento de George Enescu y aconseja a los padres encaminar a su hijo a los estudios musicales. Pruebas de los primeros intentos de composición datan de 1887.

Entre los años 1888 y 1894, George Enescu estudia en el Conservatorio de Viena, con profesores de renombre de la época, tales como Siegmund Bachrich y Josef Hellmesberger hijo (violín), Ernst Ludwig (piano) y Robert Fuchs (armonía, contrapunto y composición). La sorprendente polivalencia de George Enescu, que dominaba el violín y el piano con una madurez y un



virtuosismo inverosímiles para un niño, es inmediatamente reconocida y la crítica musical vienesa lo llega a considerar “un Mozart rumano”.

Gracias a la recomendación de Josef Hellmesberger hijo, George Enescu es enviado a estudiar a París. Así, llega a perfeccionar su técnica en el Conservatorio de París (1895-1899) bajo la dirección de los profesores José White y Martin-Pierre-Joseph Marsick en el violín, Jules Massenet y Gabriel Fauré en la composición, Ambroise Thomas y Théodore Dubois en la armonía y André Gédalge en el contrapunto.

El joven artista asombra a sus profesores, compañeros y críticos musicales, no solo como instrumentista, sino también como un precoz compositor. A los 16 años compone *Poema rumano*, op. 1, que en su primera audición en París alcanza un éxito inmenso. Sus profesores decían: “Si un alumno llega a superar a sus profesores, ¿dónde vamos a llegar entonces?” Y esto porque, según concluía el crítico francés Bernard Gavoty en el prefacio del libro *Les Souvenirs de Georges Enesco* (Recuerdos de George Enescu), “el talento se cultiva, pero el genio inquieta”.

Aunque lo que más deseaba no era convertirse en un virtuoso del violín, sino componer música, el estudio, la perseverancia y la participación en los concursos de violín organizados en el



Conservatorio de París le comportan a Enescu un segundo premio en 1898 y, un año más tarde, el primer premio. Se gradúa el 24 de julio de 1899, en la especialidad de violín del Conservatorio de París, ocasión por la que recibe como regalo un precioso violín Bernardel inscrito con su nombre.

Considerado por los exégetas como uno de los más importantes violinistas del siglo XX, tuvo una intensa actividad de conciertos en Europa y, después, en el continente americano. Tocó en Rumanía junto a prestigiosos compañeros como Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violín), Joseph Salmon (violonchelo) y muchos otros. Además, se posicionó como pianista y director de orquesta, altamente apreciado tanto por la prensa como por el público. En París fundó y dirigió dos conjuntos de música instrumental: un trío para piano (1902) y un cuarteto de cuerdas (1904).

De los primeros años del siglo XX datan obras como las dos *Rapsodias rumanas*, op. 11 (1901-1902), la *Suite n.º 1 para orquesta*, op. 9 (1903), su primera *Sinfonía en mi bemol mayor*, op. 13 (1905) y *Siete canciones para los versos de Clément Marot*, op. 15 (1908). El éxito de las composiciones de Enescu aumentó con la promoción de las *Rapsodias rumanas* en Rumanía – donde tuvieron lugar las primeras audiciones, en 1903– y después en París, Marsella, Berlín, Ámsterdam, pero también al otro lado del océano (Filadelfia).

En los albores de la Primera Guerra Mundial se involucró en la vida musical de su país –por ejemplo, contribuyendo a la recogida de fondos necesarios para dotar de un órgano al Ateneo Rumano– y, durante la guerra, dio muchos conciertos para los heridos y los refugiados. Cuando se fundó, en 1920, la Sociedad de Compositores Rumanos, para la que aceptó ser presidente –y que dirigió durante 28 años–, Enescu se comprometió en la asidua promoción de la música rumana.

Después de la guerra, Enescu continúa su actividad concertística, siendo el protagonista de amplias giras en Europa y al otro lado del océano, así como de conciertos extraordinarios en Bucarest junto a grandes músicos de la talla de Béla Bartók, Jacques Thibaud y Pablo Casals.

Para el compositor, los años 20 y 30 representaron una época fructífera en la que terminó algunos grandes opus, desde el *Cuar-*

teto para cuerdas, op. 22, n.º 1 (1920) a la *Sonata para piano y violín*, n.º 3, “con carácter popular rumano” (1926).

La obra maestra de Enescu, en la que trabajó más de 10 años, es la ópera *Edipo*, op. 23. Acabada en 1931, se la dedicó a Maria Rosetti-Cantacuzino, la que se convertiría en su esposa en 1937. La ópera se estrenó en París, el 13 de marzo de 1936, y gozó de un éxito rotundo.

Durante el período en el que trabajaba en *Edipo*, George Enescu también terminó una serie de obras sinfónicas y de cámara, representativas por el estilo de madurez del compositor: la *Sinfonía n.º 2 en la mayor*, op. 17 (1914), la *Suite para orquesta n.º 2 en do mayor*, op. 20 (1915), la *Sinfonía n.º 3 en do mayor*, op. 21 (1918-1921), además de la *Sonata para piano en fa sostenido menor*, op. 24, n.º 1 (1924).

Siguieron la *Sonata para piano y violonchelo en do mayor*, op. 26, n.º 2, dedicada al gran violonchelista Pablo Casals, la *Suite aldeana n.º 3 en re mayor*, op. 27 (1939) y dos sinfonías inacabadas (reconstituidas y orquestadas por el compositor Pascal Bentoiu).

No podemos omitir su intensa actividad pedagógica, contándose entre sus alumnos los violinistas Christian Ferras, Ivry Gitlis, Arthur Grumiaux y Yehudi Menuhin. En todas sus entrevistas y sus libros, Menuhin escribió con gran emoción y veneración sobre George Enescu, al que consideraba su padre espiritual. Decía Menuhin que “aun cuando el lector se pudiese imaginar una mente enciclopédica entrelazada con el corazón más generoso y falto de egoísmo que puede haber en una persona, de aspecto noble y hermoso, con un rostro romántico siempre animado por un genio creador, siempre que hablaba, enseñaba, tocaba el violín o el piano, pero, sobre todo, siempre que componía, la imagen seguiría estando incompleta. Enescu siempre será para mí un extraordinario ser humano, el músico más grande y la más fuerte influencia que se ha ejercido nunca sobre mí”.

Los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial le trajeron nuevos éxitos internacionales, como invitado de la Exposición Universal de París (1937) y Nueva York (1939), de las universidades estadounidenses de Yale, Harvard y Oregón, o en calidad de miembro correspondiente del Instituto de Francia.

Durante la Segunda Guerra Mundial, estando en Bucarest, George Enescu tuvo una prolífica actividad concertista como director de orquesta e intérprete en conjuntos de cámara.



Lamentablemente, en el nuevo contexto político instaurado en la Rumanía de la posguerra, Enescu prefirió el exilio para evitar cualquier contacto con las autoridades comunistas. Establecido en París, compuso en 1954 sus últimas obras maestras, el poema sinfónico *Vox maris* y la *Sinfonía de cámara*, dedicándose, al mismo tiempo, a la actividad pedagógica en Siena, en la Accademia Chigiana, entre los años 1949-1954. Más allá del sufrimiento físico y del exilio autoimpuesto, el más profundo dolor del compositor parece que fue, al final de su vida, no poder volver a escribir la música que tenía en mente.

El retrato del Enescu artista debe completarse con los rasgos del Enescu “persona”. Conocemos los datos biográficos, a veces demasiado escuetos, estudiamos su música, pero ¿nos preguntamos cómo era la persona que acompañaba al músico? Nos contestan a esta pregunta todos aquellos que lo conocieron y dejaron testimonio escrito: era modesto, generoso, cálido, amigable, con un magnífico sentido del humor. Era un gran patriota.

Apoyó a sus compañeros compositores e intérpretes. Fundó un Premio Nacional de composición, financiado con su dinero, fue uno de los iniciadores de la Sociedad de Compositores Rumanos,

además del primer presidente de honor de esta institución, que hoy lleva el nombre de Unión de Compositores y Musicólogos. Hizo muchos conciertos en Rumanía, en la mayoría de sus ciudades.

Luchó por la institucionalización de la Ópera Rumana, que se realizó en 1921. El espectáculo con *Lohengrin* de Richard Wagner, dirigido por George Enescu, marcó este significativo momento de nuestra historia musical.

Siempre estuvo conectado con el mundo musical rumano y preocupado por ayudar a sus semejantes.

A lo largo de su vida, al artista se lo distinguió con una serie de títulos, premios, órdenes y medallas, tanto en Rumanía como fuera, tales como: la Orden de la Estrella de Rumanía, la Orden de la Corona de Rumanía, la Orden del Servicio Fiel, la medalla Bene Merenti, la Orden del Mérito Cultural, la Legión de Honor de Francia, la Orden de Leopoldo de Bélgica, la Orden Nichan Iftikhar (Túnez), la Orden Osmania (Turquía) y la Orden Quissam Alaouite (Marruecos), entre otras. Fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes (Instituto de Francia), miembro de la Academia Rumana y miembro de la Academia de Artes y Ciencias (Praga).

Murió en París el 4 de mayo de 1955 y fue enterrado en el cementerio Père-Lachaise.

He esbozado en unas cuantas líneas la trayectoria de un músico cuya impresionante carrera concertística siempre estuvo entrelazada con momentos de reclusión dedicados a la creación. Sin embargo, más allá de los datos biográficos, estamos hablando de un compositor que ni ahora, después de 65 años desde su muerte, no llega a ser percibido en su completo valor.

Volviendo a Bernard Gavoty, este lo entendió desde el primer momento y llegó a afirmar que, muy poco tiempo después, Enescu sería considerado uno de los más grandes creadores del siglo XX. “Sería feliz si todos compartieran mi convicción de que Enescu es uno de los más originales, sinceros y maravillosamente inspirados compositores contemporáneos. Él probó todos los géneros musicales (vocal, sinfónico, lírico-dramático) y todos le salieron bien, siendo una obra maestra suya profética la *Sonata para piano y violín n.º 3 con carácter popular rumano*”.

Lamentablemente, si bien el compositor sintió toda su vida la ascensión artística por su fama de violinista, director de orques-



ta, pianista y profesor, el hecho de no ver reconocido su talento creador a nivel mundial le marcó dolorosamente el rostro toda su existencia. Quería dejar de ser catalogado como un compositor menor de rapsodias y de popurrís folclóricos, para ser considerado un compositor de grandes opus sinfónicos y de cámara. El destino de su obra maestra, *Edipo*, tras su estreno en 1936, tampoco lo dejó indiferente. La ópera de su vida no se montó en Rumanía hasta después de su muerte, en la primera edición del Festival Internacional George Enescu, de 1958. Fue después de 1990 cuando los estrenos de Kassel, Viena, Berlín, Ámsterdam, París, Edimburgo, Barcelona, Illinois, Toulouse, Londres, Gera y Altenburg, los nuevos montajes de Bucarest en el marco de las ediciones del Festival Internacional George Enescu y las grabaciones en cedé cambiaron de manera espectacular la percepción sobre el creador de esta grandiosa ópera. Por fin, la opinión pública contemporánea comprendió las proféticas palabras de Arthur Honegger: “*Edipo* puede asumir la comparación con las altas esferas del arte lírico”.

Después de la muerte del músico, al principio tímidamente y con muchos reparos, la musicología rumana empezó a sacar a la luz su legado artístico. Antes de 1990, citando al distinguido periodista inglés *sir* Noel Malcolm (que dedicó un volumen de

referencia en la bibliografía de Enescu), “el mundo musical occidental miraba con educada indulgencia la creación de Enescu, el compositor rumano, que era percibido como un creador nacionalista y folclórico, autor de las famosas rapsodias y poco más”.

Sin embargo, si analizamos su creación, observamos una evolución estilística espectacular. Hay obras enmarcadas en la corriente neoclásica, otras en la corriente del Neorromanticismo. Algunos lo consideraron modernista, expresionista, vanguardista, incluso serialista. Es único por su síntesis de los elementos folclóricos nacionales y las estructuras tradicionales universales. Desde el estilo rapsódico de su juventud a ese original “carácter popular rumano”, la creación de la última parte de su vida se impregna de la idiosincrasia distintiva tan auténticamente autóctona. La primacía de la monodía, la polifonía y la heterofonía, el rítmico pensamiento personal –ese *parlando-rubato* típico del folclore autóctono (la *doină*)–, son solo algunos de los rasgos que caracterizan el estilo Enescu.

Aparte de las 33 obras con número de opus, hay una serie de composiciones sobre las que, durante un cierto tiempo, se decía que sería mejor dejarlas a la sombra de las obras maestras. Entre aquellas partituras estaban *Aubade*, *Cantabile* y *Presto* para flauta travesera y piano, *Au soir* para cuatro trompetas, *Intermezzi* para instrumentos de cuerda y algunos *lieder*. Y en cuanto a la música vocal en versos de Carmen Sylva, ni se planteaba una puesta en escena pública, por motivos políticos.

Otra categoría de piezas excluidas de la popularización era la de las partituras inacabadas o en fase de trabajo avanzado. *Sonata torso* para violín y piano, *Trío en la menor*, *Suite Chatelaine*, *Voix de la nature*, *Sinfonías 4 y 5*, el oratorio *Strigoii*, *Caprice roumain* para violín y orquesta, la *suite Isis*, son solo algunos de los títulos de las obras que fueron sacadas del anonimato. Mediante el esfuerzo de recuperar y reconstituir algunas de las obras inacabadas de Enescu, los compositores rumanos Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu y Sabin Pautza presentaron a los oyentes las obras *Cuarta sinfonía*, *Quinta sinfonía*, *Caprice roumain*, *Trío en la menor*, *Suite Chatelaine*, *Voix de la nature* y el oratorio *Strigoii*, siendo esta última interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín en 2019. El violinista Sherban Lupu ha contribuido a la popularización de la creación de Enescu, no solo mediante va-

liosas interpretaciones, sino también mediante la transcripción y el arreglo de algunas composiciones de cámara inacabadas o en bocetos, agrupadas en ocho volúmenes de partituras publicadas por el Instituto Cultural Rumano y el Museo Nacional “George Enescu” entre los años 2005 y 2014. Con el tiempo, todas estas se fueron incluyendo en el repertorio de los intérpretes de todo el mundo, lo que demuestra, sin lugar a dudas, la maestría del compositor en todas las etapas de su devenir.

Es paradójico el hecho de que, aunque fue percibido como uno de los creadores más importantes del siglo XX y cada vez más músicos del mundo entero encuentran fascinante la creación de Enescu, siga habiendo ciertas reservas hacia su música. No es una música que se revela en la primera lectura o audición.

Tal y como observaba el pianista español Josu de Solaun, ganador del primer premio del Concurso Internacional George Enescu (2014), en una reciente entrevista publicada en nuestra página web el 19 de agosto, en el cumpleaños del músico, la música de Enescu es una provocación, es densa y estratificada, y necesita mucha paciencia y un cierto estado de ánimo.

Por eso, consideramos que la batalla por colocar la música de George Enescu en la posición preponderante que merece está le-



jos de haber terminado. La memoria del gran músico rumano se perpetúa a través del Festival Internacional que lleva su nombre, a través de los distintos simposios desarrollados en Rumanía y en el extranjero y, por último, pero no menos importante, a través de las exposiciones, los conciertos y las publicaciones realizadas en el Museo Nacional George Enescu de Bucarest.

Fundado en 1956, el Museo Nacional George Enescu se encuentra en el Palacio Cantacuzino, uno de los edificios más hermosos de Bucarest, situado en la Avenida de la Victoria, n. 141.

Desde 2007 el Museo Nacional George Enescu cuenta con las donaciones que George Enescu y su familia han ofrecido al estado rumano, como el Palacio Cantacuzino y la Casa Memorial de Bucarest, la Casa Memorial de Sinaia (Villa “Luminiș”) y la Sección “Dumitru și Alice Rosetti Tescanu - George Enescu” en Tescani, distrito de Bacău. Hoy, el camino recorrido de una brillante existencia dedicada a la música se vuelve a componer a través de las imágenes y documentos de la exposición que albergan las tres sedes del museo. El patrimonio de la institución también se pone en valor gracias a sus exposiciones temporales, abordando desde varias perspectivas la personalidad de Enescu.

Asimismo, el museo posee un importante archivo de documentos (cartas, artículos de prensa, manuscritos musicales) cuya relevancia destacamos mediante la sistematización y la publicación en volúmenes y partituras. En los últimos años, sacamos a la luz obras inéditas como las *Tres piezas de cámara* de la primera década del siglo XX, el *Quinteto* compuesto durante los años de estudiante y dedicado a su profesor de violín Martin Pierre Joseph Marsick, el *Trío en sol menor* y el oratorio *Strigoii*, contribuyendo así al enriquecimiento del catálogo de la creación de Enescu.

La existencia y la amplitud que adquirieron el Festival y el Concurso Internacional George Enescu, así como el Simposio Internacional de Musicología (organizado por la Unión de Compositores y Musicólogos de Rumanía) a lo largo del tiempo son realidades indiscutibles. En los últimos años, asistimos a un evidente acercamiento de los músicos contemporáneos hacia la creación de George Enescu, a la apreciación de la que disfruta entre las filas de intérpretes de talla internacional y del público, siendo estos prueba viviente del hecho de que la música de George Enescu ha superado su propio tiempo, ha traspasado dé-

cadás y ha llegado a conquistar el siglo XXI a través de sus cualidades y su modernidad.

Termino estas líneas volviendo a Noel Malcolm, que concluía así: “Estoy de acuerdo con la afirmación de Casals de que Enescu, mediante la profundidad y el alcance de sus dotes, fue el fenómeno musical más grande desde Mozart hasta nuestros días. Vista bajo esta luz, toda la obra de Enescu podría parecer dolorosamente limitada. Sin embargo, creo que en ella se encuentra la más hermosa y sorprendente música del siglo XX”.

Traducción del rumano: Andreea Georgiana Petcu

V.2 Esbozos en torno a una idea de lo Rumano o la Rumaneidad en la Música Sustantiva² dentro del área de difusión cultural grecolatina

Josu de Solaun Soto³

Si por un momento utilizáramos, aunque fuera solamente de manera funcional –no esencial⁴–, los conceptos de Europa Occidental y Europa Oriental⁵, aun sabiendo que son del todo inadecuados para hablar de realidades tan heterogéneas, se podría entonces argumentar en un sentido muy circunscrito que en el tejido cultural de aquella primó durante siglos lo *catafático* frente a lo *apofático* en esta.

¿A qué nos referimos? El *catafatismo* (del griego antiguo καταφατικός ‘afirmativo’, que a su vez deriva de κατάφημι ‘afirmar’) postulaba que existía la posibilidad de poder conocer a

2 El rótulo “música sustantiva o poética” se contrapone al de “música adjetiva o alotética”. Se lo debemos a Vicente Chuliá, quien, siguiendo la distinción de Gustavo Bueno, la aplica al campo de la música. Música sustantiva y música adjetiva no son conceptos dicotómicos, sino conjugados, insertos en procesos circularistas.

3 Josu de Solaun (Valencia), de nacionalidad española y estadounidense, pianista, doctorado en Artes Musicales por la Manhattan School of Music, es el ganador del Primer Premio en el XIII Concurso Internacional de Piano George Enescu de Bucarest (2014), del Primer Gran Premio en el XV Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Valencia, del Primer Premio y Premio de Público en el Primer Concurso de Piano de la Comunidad Europea celebrado en Praga en 2009. Entre sus otros galardones destacan el Helen Cohn Award y el Young Concert Artists de Nueva York y los concursos Ricardo Viñes y San Sebastián en España. Su discografía incluye las obras completas para piano de George Enescu en tres discos (NAXOS, 2017).

4 La distinción entre conceptos funcionales y conceptos esenciales (*Substanzbegriff* y *Funktionsbegriff*) se la debemos al filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), en su obra *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen Überdie Grundfragen der Erkenntniskritik*.

5 Áreas de difusión latino-católica y helénico-ortodoxa.

“Dios” mediante el uso de la facultad de la razón y, por tanto, mediante el contacto directo con la realidad, con el “Mundo”, entendiendo este como la herramienta mediante la cual se podían identificar los atributos de “lo divino”. Las raíces del *catafatis-*mo se encontrarían en la *Lógica* de Aristóteles y más tarde en la escolástica medieval (Anselmo de Canterbury, Pedro Abelardo, Alberto Magno, Guillermo de Ockham, Duns Escoto, Francisco Suárez, Luis de Molina, Tomás Cayetano), muy especialmente en el Tomismo (Tomás de Aquino)⁶ y en la teología dogmática.

En cambio, el *apofatismo* (del griego ἀποφάσκω, cuyo significado es ‘decir no’, ‘negar’) rechazaría por completo la posibilidad de cualquier conocimiento positivo de “Dios”. Así, en su contexto se defendería que para el intelecto humano solamente es posible captar lo que “Dios” no es, mientras que su comprensión positiva es imposible porque “Dios” supuestamente trascendería la realidad física del Mundo y también trascendería las facultades y habilidades cognitivo-rationales de los hombres. Podría decirse que esta corriente se inicia primero con Antonio Abad, en el arrianismo con Arrio y en el neoplatonismo con Plotino⁷, continuando su plural y multiforme desarrollo en las diferentes tradiciones gnósticas (catarismo, basilideanismo, montanismo, marcionismo, ofianismo, setianismo, valentinianismo), en los textos de algunos Padres de la Iglesia como Juan Casiano, en las diversas tradiciones heterodoxas tales como el docetismo, paulicianismo, bogomilismo y tondraquianismo; en la obra de san Agustín de Hipona y, sobre todo, en los escritos del Pseudo Dionisio Areopagita, del palamismo hesicasmista ortodoxo desarrollado por el teólogo bizantino Gregorio de Palamás e iniciado a su vez por los llamados Padres del Desierto, de la tradición místico-ascética española junto a la del resto del continente Europeo (san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, Miguel de Molinos, Meister Eckhardt, entre otros), al igual que la de algunos heterodoxos españoles (Miguel Servet) y, en cierto sentido, también la del fideísmo protestante, el socinianismo y el unitarismo, a parte de otras doctrinas esotéricas posteriores.

6 Aun cuando el Tomismo no rechaza lo apofático, sino que lo integra en su teología como parte.

7 Con todas sus anteriores influencias persas e hindúes.

Desde esta perspectiva *apofática*, entre otros postulados, se defiende que la vía más adecuada para el conocimiento de “lo divino” es la de la quietud de la vida contemplativa, la oración, la ascesis y el silencio, en preparación para un contacto místico con Dios: la adoración del misterio de lo divino. Sería pues esta una vía casi totalmente independiente de cualquier proceso de investigación o búsqueda racional.

Se nos preguntará muy pronto el porqué de este aparentemente extravagante excursus en un breve artículo que pretende sobre todo tratar el campo de la música. Veamos. Si lo que se quiere conseguir aquí es ensayar una definición funcional de la idea de Rumanidad (lo rumano) en la música sustantiva, habremos primero de seguir a Epitecto: *Initium doctrinae sit consideratio nominis*. Entonces, con música sustantiva, frente a la música adjetiva, nos estaremos refiriendo sobre todo al repertorio de música hoy llamada clásica o culta, términos que descartamos tanto por su oscuridad como por su equivocidad. El rótulo que preferimos de música sustantiva del área de difusión cultural grecolatina (Europa Occidental y Oriental, que a su vez albergan los conceptos funcionales de Europa Septentrional, Europa Meridional, Europa del Sureste, Europa del Este, etcétera) designa e incluye un conjunto de obras musicales –que alberga en su seno muchas más de las que se consideran como partes integrantes de la llamada música culta– que se han ido constituyendo a lo largo de la Historia Universal mediante la objetivación formal –la representación morfo-poético-musical– de contenidos artísticos muy heterogéneos, pero que sin embargo participan de una cierta inmanencia que los enfrenta de inmediato a lo cotidiano, y que además los distingue del contenido de otras músicas –adjetivas– que estarían por su propia naturaleza necesariamente adheridas a funciones culturales de carácter puramente práctico: funciones marciales, ceremonias religiosas o incluso pagano-profanas, celebraciones populares, de la vendimia...

En cierto sentido, entonces, se diría que las obras de música sustantiva son aquellas, pues, que no tendrían finalidad alguna, pero no el sentido Kantiano de *ars gratia artis* –arte por el arte o finalidad sin fin–, sino en el sentido de que no tendrían *finis operis*, es decir, una finalidad objetiva, lo cual sería además su fundamental característica ontológica. Sí tendrían, por el con-

trario, *finis operantis*, en cuanto finalidades internas inmanentes a la propia maquinaria dialéctica de su contenido. La fina distinción escolástica entre *finis operantis* y *finis operis* nos ayuda aquí a no concebir la idea de finalidad de manera unívoca cuando se habla de una obra musical y así poder definir mejor el concepto de música sustantiva que aquí iremos utilizando, desmarcándolo precisamente de la idea de finalidad pero sin caer en el arte por el arte. Es decir, las obras de música sustantiva nos ofrecen una determinada ontología que puede perfectamente mantenerse al margen de la idea de finalidad. Y curiosamente, es esta la característica que de alguna manera y a cierta escala las emparenta con las ciencias categoriales o las aproxima a ellas, pero sin que nunca y de ningún modo se confundan con ellas⁸.

Pasemos ahora a intentar definir lo rumano, o la Rumaneidad, utilizando la idea filosófica de esencia genérica. Es decir, definir filosóficamente la idea de Rumaneidad significaría delimitar su esencia, demarcar el género de “lo rumano” para luego poder si acaso hablar de lo que sería propiamente “lo rumano en la música”, que sería una especie de ese género. Es obvio que la palabra Rumaneidad no es unívoca; tiene sentidos muy diversos, pero sentidos que sin duda podremos vincular por alguna analogía. No hablaremos aquí de “lo rumano” tan solo en sus posibles acepciones geográfico-históricas, histórico-sociales o lingüísticas, pues son acepciones estas de contornos muy borrosos y de una naturaleza polémica que desborda por completo las pretensiones de este artículo. Hablaremos de una manera más general. Pero siguiendo a Bueno, no entenderemos el término “esencia” en un sentido sustancialista (Parmenideo, Megárico⁹), sino de nuevo en un sentido funcional que no excluya lo diverso, la variación y el cambio a través del tiempo: un sentido procesual, actualista de la esencia. Es decir, no buscaremos aquí una esencia ahistórica, perenne e invariable, sino una esencia que, aun teniendo la forma de una totalidad, solo se desplegaría a través del desarrollo cambiante de sus partes, las especies del género, insertas en un determinado curso histórico. Esta idea de esencia comportaría entonces tres momentos, a saber:

8 Aquellas ciencias que han logrado segregar de sus teoremas a los sujetos que los conforman.

9 Es decir, como algo monista, fijo e inmutable.

a) Núcleo: Sería la diferencia constitutiva, el germen primigenio del cual fluye la esencia. Es a su vez el resultado de un género generador previo, un género radical o raíz, que sin embargo no podríamos considerar como incluido en el núcleo mismo de la esencia, sino que está de alguna manera fuera de él. En el caso de la esencia de lo rumano, sería plausible argumentar que su núcleo podría encontrarse en la aleación¹⁰ entre el mundo del campesinado, la cultura material del campo, y la ortodoxia cristiana, concretamente esta última en su perfil o vertiente apofático-mística. Pero, asimismo, la raíz de este particular núcleo sería mayoritariamente el conjunto de lo dacio y de lo romano, sin perjuicio de la influencia de pueblos como los godos, hunos, búlgaros, eslavos, húngaros o turcos, que pasaron por territorio rumano, al igual que la de minorías étnicas como los judíos y gitanos. Es importante insistir aquí, en contra de cualquier esencialismo monista, en que el núcleo no es la esencia, es decir, no se puede reducir a ella: el núcleo es simplemente la sustancia aislada. Y el núcleo no es la esencia porque la esencia solo se da de manera efectiva en su desarrollo histórico-material, nunca de manera exenta, aislada. Este desarrollo será el resultado de la interacción entre el núcleo y el entorno histórico-material específico en el que el núcleo se encuentra inserto. Este entorno es a lo que llamaremos el cuerpo de la esencia.

b) Cuerpo: El cuerpo sería, pues, el conjunto de determinaciones que el núcleo de la esencia va recibiendo en cada punto de su desarrollo histórico. En nuestro caso, el cuerpo de la esencia de lo rumano consistiría en cierto territorio geográfico, una determinada lengua, pero también consistiría en el conjunto de textos escritos tanto en lengua latina, lengua rumana, o en los diversos lenguajes utilizados históricamente en la liturgia ortodoxa (griego coíné, eslavónico antiguo...), al igual que en las diversas y plurales manifestaciones artísticas, arquitectónicas, de ingeniería civil, los personajes históricos, la moda, la gastronomía, la economía

10 Siguiendo a Ernesto Chuliá (conversación privada), utilizamos el término aleación a modo de analogía de atribución. Lo preferimos a los conceptos de fusión ecléctica o mezcla. Una aleación es un juntamiento de dos o más elementos, de los cuales al menos uno es un metal. El compuesto resultante presenta siempre propiedades diferentes de las de los elementos que lo constituyen por separado. Es también análogo al todo de la psicología *Gestalt*, donde el todo es más que la suma de las partes.

y el comercio, los chistes, los patrones métrico-melódicos de la música popular y litúrgica: es decir, en suma, toda la cultura material. A efectos de este artículo, la música que participara de o interactuara con el núcleo esencial de lo rumano, sería parte del cuerpo de su esencia.

c) Curso: Por último el curso serían las diferentes fases históricas, las especificaciones evolutivas, sujetas al cambio, a través de las cuales se desarrolla el núcleo en sus partes. Fases o cursos históricos como pudieran ser, por citar algunos: el Reino Dacio (82 a. C.-105 d. C.), la Provincia Romana de Dacia (105-271), el Imperio Huno (370-469), el Principado de Rumanía (1859-1881), el Reino de Rumanía (1881-1947), la República Popular Rumana (1947-1965), República Socialista de Rumanía (1965-1989), o la Rumanía actual (1989-presente).

Ahora bien, la pregunta crucial sería entonces la siguiente: ¿Cómo quedaría ejercida esa representación del núcleo esencial de “lo rumano” específicamente en la música? O por decirlo de otra manera: ¿qué atributos musicales serían distinguibles en cuanto que fueran objetivaciones formales y materiales de este núcleo esencial?

La respuesta podría ser la siguiente. Rumanía es un río caudaloso de música en el que desembocan los siguientes tributarios, esto es, las siguientes características o marcas (*grafos*) institucionales¹¹:

11 En sus ensayos *La Genealogía de los Sentimientos* (1988) y *Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones* (2006), Bueno distingue y coordina las ideas de “marca” y de “flujo” como un par de conceptos conjugados. La marca o grafo es la institución. Bueno utiliza la idea de institución como una categoría universal de la antropología, es decir, como una categoría esencial de la cultura humana. Las marcas o instituciones serían los cauces de la racionalidad humana, los cauces a través de los cuales la racionalidad humana podría reconocerse, por su racionalidad, normatividad, repetibilidad y carácter axiológico. Las instituciones serían modelos de repetibilidad. La importancia principal de las instituciones estaría en que podrían utilizarse como criterio para distinguir la Antropología de la Historia. La Antropología se definiría entonces como un análisis de las culturas humanas a través del estudio de sus instituciones aisladas, mientras que en la Historia las instituciones estarían vinculadas de un modo sucesivo. La Historia de la cultura sería una historia institucional, mientras que la Antropología de la cultura sería un análisis de esferas culturales. En el campo de la Música, las marcas serían todas las diferentes

A) Apego por la tradición

Tanto en lo concerniente a la conservación y repetibilidad de patrones musicales normativos de génesis folclórico-ancestral como en lo concerniente a la de los repertorios canónicos de la liturgia bizantino-ortodoxa. Examinemos cada uno de los dos casos:

A.1 En lo referente al *mundo preindustrial del campo*, de los pueblos, se irá estableciendo a lo largo de la Historia un determinado tejido sonoro de la cotidianidad, a través de marcas o patrones institucionales normativos que son transversales a muchos siglos y cuyas características musicales podrían ser:

a) La primacía de lo monódico frente a lo polifónico y de una concepción de la dicción articulada en torno a lo *giusto-silábico* frente a lo melismático o al *parlando-rubato*¹².

b) La poca frecuencia –casi ausencia– del contrapunto imitativo y de la armonización.

c) El uso de patrones de danza de unidades de duración métrica irregulares, tales como:

instituciones, desde la partitura, la forma sonata, los modos eclesiásticos o escalas diatónicas, los procedimientos y técnicas gráficas, los patrones métricos, hasta las articulaciones, dinámicas, contrapuntos de especie, acordes, alturas específicas, etcétera. El flujo musical sería entonces la sucesión temporal de la interacción dialéctica entre estas marcas, es decir, el transcurrir, o la concatenación temporal del movimiento sonoro, que va tomando identidades y sufriendo transformaciones, contraposiciones, extensiones, convergencias, resoluciones.

12 *Giusto-silábico* y *parlando-rubato* son dos conceptos técnicos introducidos en el campo de la etnomusicología por el gran músico, etnólogo y folclorista rumano Constantin Brăiloiu (1893 - 1958). Según él y otros, se dan diferentes tipos de métrica en la música tradicional rumana: a) métrica *parlando-rubato*; b) métrica *copiilor* (“de los niños”); c) métrica de *dans* (“de danza”); d) métrica *aksak* (del turco, ‘cojo’); e) métrica *giusto-silábico*; y f) métrica vocal, adaptada al paso de las procesiones ceremoniales. El *giusto-silábico* aparece en casi la totalidad de la música tradicional del campesinado rumano, pero, sobre todo, es muy presente en las *colinde* (villancicos) y en las nanas. La métrica del tipo *parlando-rubato* es más flexible y melismática que la *giusto-silábica*, y más propensa a la improvisación. Aunque el *parlando-rubato* es más propio de la música litúrgica, también ocurre en la música tradicional (Revilla Gútiéz, 2017).

2+2+3

3+2+2

2+3+3+3

2+3+3+4

d) La poca frecuencia de las escalas diatónicas frente a la preponderancia del pentatonicismo y de los modos greco-bizantinos.

e) El poco énfasis en el cultivo o fetichización estética de la tímbrica vocal e instrumental, con lo consiguiente.

f) La convertibilidad recíproca de lo vocal a lo instrumental y viceversa.¹³

g) La convertibilidad recíproca de los géneros individuales de la música tradicional profana:

1. *Doină*

2. Canción lírica

3. Música de danza

4. Canción épica (*cântec bătrânesc, balada*)

5. *Colinde*

6. Canciones rituales relacionadas con la actividad agrícola (*Tanjaua, Plugarul, Instruțarea boului, Cununa, Buzduganul, Paraudele, Caloianul*)

7. Canciones rituales relacionadas con la fertilidad

8. Música de ritos de paso tales como bautizos, bodas o funerales

9. Música funeral (*semnale de morte*)

10. *Hora* y círculos rodantes (corros)

11. Música para los días de fiesta de Santos Patrones de la Iglesia.

h) La convertibilidad recíproca de lo sagrado/litúrgico a lo profano/tradicional y viceversa. En este respecto, son verdaderamente interesantes los casos de la *doină* y de las *colinde*. La *doină*, aun siendo música no religiosa, participa de un estilo vocal melismático, ornamentativo e improvisatorio mucho más cercano al *parlando-rubato* de la música bizantino-ortodoxa. De la misma manera, las *colinde* (análogas a los villancicos españoles) son marcas musicales con textos que rozan lo sagrado pero sin las características propias de la música litúrgica, es decir, constituyen piezas de música popular pero con textos más sacros.

13 Es una relación de conjugación, circular, y no dicotómica.

i) La permanencia y durabilidad de las mencionadas instituciones musicales a través del tiempo.

j) La preponderancia de las marcas institucionales de oralidad frente a la escritura.

k) La influencia de la música bizantina secular/profana, no solo la litúrgica, música profana que refunde en su seno la música de la Antigua Grecia y la del Imperio Romano anterior a su partición: esto se ve en el uso de instrumentos de percusión como acompañantes de la melodía y en la ocasional aparición de heterofonía (término que definiremos más adelante).

l) Sonoridades reconocibles como orientales en sentido lato (Revilla Gútiez 2017): la preponderancia de la segunda y tercera menores, entre otras marcas. Estas sonoridades forman parte del quehacer musical de todas las diferentes partes de Rumanía. Son rasgos que podemos explicar apelando a la compleja herencia turco-otomana y, por extensión, a la árabo-persa y la hindú, y que son además portados y diseminados por la práctica de los músicos profesionales de etnia gitana (*lăutari*), que influyeron en repertorios tanto adjetivos como sustantivos. Tanto su modo de vida nómada como su manera de ejecución y aprendizaje (transmisión oral, imitación) favorecieron esta mezcla de estilos y formas musicales.

m) La *doină*¹⁴ como una institución que prácticamente define casi todo el campo de la música tradicional rumana, y que expresa lo que en Rumanía se da en llamar *dor*, un anhelo ancestral. La *doină* es el paradigma de la lírica popular rumana, es una especie de sacralización de lo profano en música.

n) Fermatas al final de secciones.

o) Tesituras melódicas estrechas.

p) Notas pedal, parecidas al *ison* eclesiástico o al bordón celta. Las notas pedal son una práctica frecuente no solamente en la música eclesiástica, sino también en la música vocal de entornos rurales, en especial en los cantos ceremoniales fúnebres “*de petrecu*” de la región de Banat (Revilla Gútiez 2017). Lo interesante de mencionar aquí es que, en estos cantos fúnebres, en las cadencias muchas veces se producen solapamientos entre la sección que acaba y la que reinicia dándose una especie de polifonía.

14 La *doină* fue inscrita en 2009 en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

Esto es interesante, pues es prueba fehaciente de que, aunque la polifonía sea algo propio de la música eclesiástica, no nace en las iglesias, sino en la música tradicional del pueblo.

q) Según Revilla Gútiez (2017), “Resulta extremadamente interesante el papel que juegan las diversas organizaciones y giros melódicos como marcadores regionales, de modo que existe la cuarta justa *bihoreană*, las quintas disminuidas de *doine moldovenești*, la tercera mayor descendente que actúa, por ejemplo, como indicador de la mayoría de los géneros del sur del país, y la sexta mayor descendente y ascendente en *doine* y cantos de Maramures.”

A.2 En lo concerniente al *mundo litúrgico*, lo esencial es el aspecto místico-apofático (entre otras cosas, el rechazo de la cláusula Filioque). La música bizantina-ortodoxa se originó en las primeras comunidades cristianas y eremitas del desierto del Sinaí. La principal manera en la que el apofatismo queda ejercido en música se puede ver en:

a) El uso del *ison* –nota pedal– frente a la noción de *cantus firmus* cambiante latino. El *ison*, una analogía musical de la idea de Dios y de su importancia en la teología ortodoxa, es una nota que se mantiene, como acompañamiento de una melodía litúrgica. Es la marca más cercana al flujo sonoro y es, en cierto sentido, la raíz radical de lo que Arístides Quintiliano llamaba el *melos*¹⁵. Consiste en una la nota larga cantada por un coro para apoyar la melodía cantada por un solista. El efecto de un *ison* es muy parecido al del bordón de las gaitas en la música celta o al de las trompas tibetanas, o incluso al de los mantras budistas. Mientras el solista va cantando la melodía, dependiendo de la vocal en que terminen, el coro de *isócrates* (quienes cantan el *ison*) cambian la vocal; y –dependiendo del giro melódico– cambian también la nota, generalmente la nota base del tetracordio en que se encuentra el giro melódico en cuestión. El *ison* manifiesta y pone de relieve la base del modo en el que se despliega la melodía. Cuando se ejecuta, confiere a esta melodía un color modal muy preciso. Es la versión bizantino-ortodoxa del *organum* latino.

15 Según Arístides Quintiliano, el *melos* es lo que une lo que ya ha sonado con lo que va a sonar después.

b) Concepción heterofónica de la polifonía. Es decir, se hacen variaciones simultáneas, accidentales o deliberadas, de una misma melodía. La heterofonía puede ser considerada como una especie de monofonía compleja en la que solo hay una melodía básica, pero es interpretada al mismo tiempo por múltiples voces, cada una de las cuales ejecuta la melodía de una forma diferente, ya sea con un ritmo o tempo distintos, o bien con diversos adornos y elaboraciones.

c) Permanencia de patrones litúrgicos normativos/repertorios canónicos

1. Salmos e Himnos

2. Dos Liturgias principales: liturgias de san Basilio de Cesarea y de san Juan Crisóstomo

3. División del tetracordo en tres intervalos diferentes (a diferencia de la división en dos intervalos del canto gregoriano, dos tonos y un semitono)

4. Organización del material tonal (con tonal quiero decir “de tonos”) en ocho modos (*oktoijos*, *octoechos*). Este sistema después es el que estructura los modos del Canto gregoriano.

d) Importancia y primacía de lo vocal frente a lo instrumental. La relevancia de la que goza la voz cantada en el contexto litúrgico ortodoxo contribuye a elevar el estatuto de la voz en contextos musicales no religiosos. Este es el caso de la *doină*, por ejemplo, como hemos explicado antes.

e) Primacía de lo melismático (*rubato-parlando*) frente a lo silábico.

f) Sonoridades reconocibles como orientales. Como ya hemos señalado, la música de esta parte del mundo incluye en su placenta toda la rica paleta de escalas y modos del oriente mediterráneo, aun cuando su origen pueda ser profano. Aquí puede verse en qué profunda manera la música bizantina influyó decisivamente en la liturgia mozárabe de la península ibérica, es decir, una liturgia cristiana pero con rasgos musicales orientales.

g) Importancia de la notación frente a la oralidad. La notación de la música bizantina proviene de un sistema de acentuación griego (tono, apóstrofo) que después se convierte en neumas (signos descriptivos). Las notas bizantinas tienen siempre un valor relativo; no tienen sentido aisladas, como en la notación latina, sino que solamente cobran su sentido en la relación de unas

con otras. Se van juntando en giros melódicos que varían según los diferentes modos y los géneros de música. Esto hace que se escuche una gran diversidad de alturas y ornamentaciones aunque se siga la misma simbología neumática. La afinación exacta de las notas depende de cada sacerdote, coro e iglesia. De hecho, todo dependerá de la nota desde la que decida empezar a cantar.

B) El territorio nacional como programa subtextual

“Cada aldea se considera a sí misma, en la conciencia colectiva de sus hijos, una especie de centro del mundo, de igual manera que ópticamente, cada persona se coloca a sí misma también en tal centro. Esta es la única manera de explicar los vastos horizontes de los que participa la creación popular, en el ámbito de la poesía, del arte, de la fe, de esa experiencia vital que participa de todo, de la seguridad infalible de la creación, de la abundancia de significados y matices, de las implicaciones de infinita resonancia y de la inagotable espontaneidad misma. El hombre de la aldea, al lograr permanecer en la línea del apogeo, brillante, de la infancia, siempre experimenta vivencialmente la totalidad del mundo y vive para esta totalidad; se encuentra en una relación de suprema intimidad con lo total y en un intercambio mutuo e ininterrumpido de misterios y revelaciones con ello. [...] Yo elogio al pueblo rumano, creador y conservador de la cultura popular, portador de nuestra matriz estilística. Pero que no se piense que, aun cuando ponga en palabras este deleite, yo quiera expresar, con desvíos, el deseo de mantenernos para siempre en los logros de la aldea; rechazo tales sugerencias o exhortaciones. [...] Me gustaría que esta alabanza a la aldea rumana no se entienda como una exhortación de apego definitivo al folclore, ni como una vía incondicional hacia las articulaciones de la aldea. La cultura mayor no repite la cultura menor, sino que la sublima; no la magnífica mecánica y virtuosamente, sino que la monumentaliza de acuerdo con formas vívidas, acentos, actitudes y horizontes internos. Una cultura mayor no se pone en movimiento por la imitación programática de la cultura menor. No es imitando las creaciones populares a toda costa que daremos el salto tantas veces intentado hacia una cultura importante. Al acercarnos a la cultura popular debemos estar más inspirados por su impulso estilístico interno, vivo y activo, que por sus encarnaciones mi-

smas. No es la cultura menor la que da origen a la cultura mayor, aunque ambas sean producidas por una misma matriz estilística. Amemos entonces y admiremos la cultura popular, pero, sobre todo, hagamos contacto, si es posible, con su centro generador, bendito y fructífero como es el estrato de lo materno.” Elogio de la Aldea Rumana, 1937, en el Discurso de Ingreso a la Academia Rumana, Lucian Blaga (1895-1961).

Nuestro segundo atributo musical de la Rumaneidad es la celebración y exaltación del territorio nacional, pero sobre todo encarnado en el mundo rural, la vida del campesinado, en la aldea rumana como la matriz generadora de toda sustantividad posterior, como la portadora del pasado ancestral, folclórico y preindustrial del pueblo. En música, la nación se convierte aquí en un programa tácito, subtextual, un programa que anima los estilos musicales, permitiéndonos establecer conexiones entre los estrechos confines de una pieza de música y el más amplio contexto en el que está inserta. Aquí destacaremos, como elementos perennes de la esencia rumana hecha música, la importancia de la danza, donde música y cuerpo se hacen uno, y en especial de las melodías y danzas recopiladas por toda Rumanía durante los siglos XIX y principios del XX por los folcloristas y etnólogos que buscaban crear una identidad cultural común para el nuevo estado-nación (Revilla Gútiez 2017).

C. La mística

Por último, nuestro tercer atributo musical de la Rumaneidad es lo místico, la profundidad religiosa, la permanencia de lo apofático, la herencia de lo oriental junto con el mundo grecorromano y el primer cristianismo. Lo resultante de esto en música es una predilección por lo estático y contemplativo, frente a la *actio* de la música latina.

D. Aleación

Nuestro cuatro y último atributo de Rumaneidad es la idea de aleación. El territorio rumano ha sido una tierra fronteriza de imperios circundantes (el Romano, el Bizantino, el Huno, el Búlgaro, el Otomano, el Austro-Húngaro, el Ruso), y como tal se ha erigido históricamente como un auténtico “cruce de caminos”, lo cual lo ha dotado de un pluralismo potentísimo donde se entrecru-

zan, a gran escala histórica, tejidos culturales de la más diversa y rica índole.

Tras la constitución de Rumanía como estado-nación homologable al resto de naciones canónicas europeas entre los años 1877 y 1881, el país se convierte en una verdadera cuna de las más profundas, ricas y fascinantes creaciones de arte sustantivo. En la música, podemos hablar sin tapujos de un triunvirato de auténticos gigantes que logran hacer en 50 años lo que otras naciones hicieron en siglos, es decir, tres gigantes que son capaces de sincretizar las partes de la esencia de lo Rumano –el mundo del campo, la ortodoxia bizantina– con las ideas y corrientes artísticas de los países e imperios circundantes, creando un arte, tan rico y plural teselado, de una originalidad y potencia dialéctica interna verdaderamente insospechadas y sorprendentes. Hablamos de George Enescu, Mihail Jora y Paul Constantinescu, quienes crean una música que se sitúa “entre la música culta, la eclesiástica y la folclórica” (Nettl 1985).

Jora es ante todo un compositor de *ballets* (seis en total) y de canciones o *cântece* (cientos de ellas). Constantinescu nos lega, además de muchas obras concertantes, dos impresionantes oratorios bizantinos, uno de Pascua y otro de Navidad. Y Enescu es, ante todo, el compositor de la ópera *Oedipe*, una de las grandes obras maestras de la historia de la música universal.

Tras haber intentado esbozar definiciones funcionales de música sustantiva, esencia, Rumanidad y Rumaneidad en la música, y haber también identificado a tres compositores de partituras de música sustantiva como los que más dialécticamente ejercitan esa esencia en la primera mitad del siglo XX, intentaremos ahora poner en coordinación los siguientes pares de ideas como una familia de conceptos conjugados:

Profano-adjetivo
Sacro-sustantivo

Catafático-marca
Apofático-flujo

Siguiendo a Bueno, los conceptos conjugados son pares de conceptos que se caracterizan por darse en una forma que no se redu-

ce a los tipos clásicos de oposición binaria. Son esquemas de conexión que no son dicotómicos, sino circulares, donde cada uno de los dos términos son inseparables el uno del otro, sin perjuicio de que funcionalmente puedan ser dissociables en algún momento.

Atendiendo a Mircea Eliade, lo profano sería aquello que atañe a la idea filosófica clásica de Mundo, y lo sagrado, aquello que atañe a la idea de Dios (Eliade 1985). Lo profano es lo adjetivo, lo institucional, lo cual es coordinable con lo catafático en cuanto que las instituciones del Mundo son algo positivamente marcado, son, si se quiere, la “preciencia”, algo de lo que se puede hablar, con lo que se puede comenzar a hacer ciencia en sentido lato. Lo sacro sería lo sustantivo, el flujo en la música¹⁶, y por ende coordinable con lo apofático en cuanto resultancia de operaciones positivas previas.

Entonces, argumentaremos aquí que cualquier música puede estar en un plano adjetivo, como la música eclesiástica o tradicional rumana, pero que toda música sustantiva es a la vez generada por planos adjetivos de manera circular. Las marcas institucionales de la música rumana son marcas de mucha potencia, porque provienen de la placenta grecorromana. Funcionando en cualquier contexto de recepción, son unas marcas muy potentes porque otorgan la posibilidad de que conduzcan a un plano sustantivo muy poderoso enseguida. Las características adjetivas a la música, que serían marcas institucionales, en la Rumanidad son unas características que encauzan muy bien el que en un contexto de recepción determinado se pueda operar con una gran enjundia dialéctica, dando como resultado una música genial. Diciéndolo de otro modo, en Rumanía se han mantenido unas marcas en lo tradicional que se han trasvasado a lo sustantivo, y unas marcas en lo eclesiástico que, al no sacarlas del templo, se han mantenido en una relación muy meditativa, de abstracción, hacia la operación interna con la cosa. Por ello es una abstracción tan poderosa, que nos lleva a lo sustantivo.

La marca y el flujo no se despegan jamás: están moviéndose siempre a la vez. El flujo nos lleva a a la sustancia, mientras que

16 El *melos* del que hablan Arístides Quintiliano y otros, como una combinación de armonía, ritmo y dicción, ya mencionado anteriormente en este artículo.

las marcas nos ofrecen los cauces de repetibilidad institucional que animan el movimiento circular entre lo profano y lo sagrado, lo catafático y lo apofático. La música es, pues, un flujo con marcas que se reproducen y pueden ser identificadas. Lo que se contiene en ese flujo sonoro pueden ser estructuras muy diversas, parecidas por analogía a nuestra propia subjetividad: atenuaciones y crecimientos. La música es, por tanto, un flujo sonoro, pero donde permanecen las medidas, las marcas, los cauces (Bueno 1988).

Resumiendo, el flujo es el fluir sonoro concatenado a través del tiempo específico del contexto de recepción. La marca son las instituciones. Las instituciones son los conceptos, las marcas del *grafo*, las marcas de los fundamentos técnicos de hacer la música, las marcas de las instituciones de la danza, de la liturgia, de los temas, de los contrapuntos, los acordes, las melodías, la forma rondó, la forma *scherzo*, los metros. Do mayor, por ejemplo, es una marca. Pero esa marca es inseparable del flujo. Los neumas bizantinos eran marcas también, y también el *ison*. De hecho, la marca más cercana al flujo podría considerarse el *ison*, mientras que la más alejada sería el diatonismo. En ese sentido, el diatonismo sería la marca con más potencia, pero también la más susceptible de hipostasiarse del flujo. El guion de la partitura y las marcas diatónicas serían coordinables con lo catafático. Lo catafático son marcas, y lo apofático es el flujo.

Para terminar diremos aquí que la idea de Rumanidad desborda al estado-nación Rumanía de nuestro presente en marcha. Y lo rebasa, lo desborda, porque es una idea que incluye cursos históricos anteriores a la Revolución Francesa, y anteriores a la propia constitución entre 1877 y 1881 del estado-nación Rumanía. De hecho, la Rumanidad puede considerarse una categoría de la Historia Universal: la permanencia de lo latino en un contexto eslavo, a la par que la permanencia de lo ortodoxo en un contexto católico. También la permanencia de las marcas institucionales grecorromanas y bizantino-ortodoxas en un mundo moderno en el que ya casi han desaparecido en las culturas circundantes.

En música nadie mejor que el triunvirato de los compositores Enescu, Jora y Constantinescu para personificar esta idea esencial. Es una idea que alberga una gran multiplicidad de contrastes y contradicciones internas, ya que no hay una unidad viva si esta no encierra contraposiciones (Bueno 2006).

El concepto de una Rumaneidad, en su sentido más general, es lo que Bueno llama un “concepto de escala”, paralelo a conceptos tales como la Hispanidad o la Latinidad. Es decir, tiene sentido intentar delimitar esa idea de Rumaneidad sobre todo y más que nada respecto a sus congéneres de escala (las mencionadas Hispanidad, Latinidad y otras), y no de manera exenta, aislada. Porque, al final, cabe admitir que sería imprudente o incluso demasiado difícil o inadecuado intentar una exposición de la esencia de lo rumano en música solamente en función de sus contenidos históricos previamente analizados. Sobre todo porque esa esencia jamás podría ser algo inmutable y eterno.

Entonces, en conclusión, admitimos de nuevo que será arriesgado hablar de lo rumano en la música refiriéndonos a la antigüedad dacia romana, o a lo bizantino-ortodoxo como lo hemos intentado hacer. Sin embargo, el que sea arriesgado no significa que no podamos y debamos constatar y después analizar cómo en el curso histórico de la Rumaneidad musical las instituciones musicales dacias, romanas o bizantinas han influido en la música que se ha hecho en el territorio de lo que positivamente es hoy Rumanía. Pero insistimos, si de alguna manera se pueda argumentar que lo rumano en la música pueda decirse que es el conjunto o la aleación de marcas institucionales dacias, romanas, o bizantinas, no lo sería porque lo dacio, romano o bizantino expresase una especie de constante histórica esencial de lo rumano, sino porque habría influido históricamente en su posterioridad.

La Rumaneidad es, pues, algo adjetivo a la música. Por supuesto. Pero sin esa vía adjetiva la música no se puede sustantivar: sería harto imposible. Por ello en este artículo hemos optado por el sentido abstracto que tiene una perspectiva distributiva (no atributiva), encargada del estudio de marcas institucionales aisladas (lo que hemos llamado los atributos o tributarios de lo rumano en música). Es decir, nuestro propósito ha sido hacer Antropología, más que Historia, y esperamos que, al menos, algunos esbozos de la Rumaneidad en música hayan quedado contorneados para futuras investigaciones.

Bibliografía

Brăiloiu, Constantin. *Le vers populaire roumain chanté*. Ed. de l'Institut universitaire roumain, Charles I, Paris 1956.

Bueno, Gustavo. "Conceptos conjugados", *El Basilisco* 1, 1978, pp. 88-92.

Bueno, Gustavo. "Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias", *El Basilisco* 16, agosto 1984, pp. 8-37.

Bueno, Gustavo. "La esencia del pensamiento español", *El Basilisco* 26, abril-diciembre 1999, pp. 67-80. En *Ferrol Análisis* 15, 2000), pp. 104-123.

Bueno, Gustavo. "Predicables de la identidad", *El Basilisco* 25, enero-marzo 1999, pp. 3-30.

Bueno, Gustavo. "La genealogía de los sentimientos", *Luego, cuadernos de crítica e investigación*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, 11-12, 1988, pp. 82-110.

Bueno, Gustavo. "Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones", *El Basilisco* 37, 2006, pp. 3-52.

Cassirer, Ernst. *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. 1910.

Chuliá, Vicente. *Manual de Filosofía de la Música*, Pentalfa, Oviedo, 2018.

Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*, Guadarrama, Madrid, 1985.

García Sierra, Pelayo. *Diccionario filosófico*, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2019.

Nettl, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Ongay, Íñigo. "Notas sobre la Teoría de la esencia de Gustavo Bueno", *El Catoblepas* 59, 2007, p. 9.

Oprea, G. *Folclor muzical romanesc*, Bucuresti, Editura Fundatiei Romana de Maine, 2001.

Quintiliano, Arístides. *Sobre la música*. Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Revisada por J. García López. Gredos, Madrid, 1996.

Revilla Gútiérrez, Sara. *Música y etnicidad en la Moldavia rumana*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.



INSTITUTO
CULTURAL
RUMANO

m a d r i d