

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística
General



TESIS DOCTORAL

**La imagen de la mujer en la literatura rumana de entreguerras:
Cella Serghi, Mihail Sebastian, Camil Petrescu**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Lavinia-Alexandra Dragota

Directora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2019

A todas las mujeres que me hicieron creer en la lucha por un mundo más justo.

Índice

Agradecimientos

Abstract	6
Resumen	8
0. INTRODUCCIÓN: la literatura desde la perspectiva de género	10
1. CAPÍTULO I. Un retrato: Rumanía en el periodo de entreguerras	17
1.1 Un acercamiento histórico, social y cultural.....	17
1.2 Bucarest: <i>el pequeño Paris</i>	28
1.3 La literatura rumana y el nacimiento de la novela rumana en el contexto europeo.....	35
2. CAPÍTULO II. Mujeres, literatura y prensa: reflejos de un cambio social	42
2.1. La imagen de la mujer en la prensa de entreguerras.....	43
2.2. El feminismo y la transgresión de código en Rumanía.....	58
3.3. El personaje femenino en la literatura rumana: una evolución.....	76
3. CAPÍTULO III. Mujeres protagonistas	83
4.1. <i>La ciudad de las acacias</i>	89
4.2. Adriana: desde la adolescencia a la juventud.....	95
4.3. <i>Pânza de păianjen</i>	122
4.4. Diana: desde la juventud a la madurez.....	136
4.5. <i>El lecho de Procusto</i>	146
4.6. La Sra. T: madurez.....	158
4. CONCLUSIONES. Romper el espejo: la nueva mujer	170
5.1 CONCLUSIONS. Breaking the mirror: the new woman.....	174
5. BIBLIOGRAFÍA CITADA	178

Agradecimientos

Esta tesis me ayudó a construirme mis propias alas y aprender a volar.

A lo largo de esta investigación he interiorizado conceptos que me han servido para ponerme de pie y ser consciente de mi estatura. En todo este proceso, mis mejores compañeras y fieles amigas han sido siempre los libros. Libros como mapas hacía mi misma, libros como senderos de aprendizaje y descubrimiento personal y profesional. Mi pasión por los libros se la agradeceré siempre a la mujer más importante de mi vida: mi madre. Gracias por enseñarme el valor de la lectura. Me has regalado el bien más grande porque los libros siempre me acompañarán y los libros siempre serán tú.

No sólo los conceptos me han ayudado a tomar conciencia de mí misma como mujer, sino también otras mujeres. Mujeres ejemplares que me han aconsejado y me han apoyado incondicionalmente en todo este proceso. Mujeres como Rosana Martin, que guio mis pasos hacia el feminismo y me mostró que un mundo menos desigual es posible. Gracias, Rosana, por ser luz y por compartir la luz conmigo. Haces que todo brille a tu alrededor. Mujeres como Aurora Conde, que me ha transmitido la magia de la literatura y me ha hecho viajar lejos sin moverme de la silla en sus magistrales clases de literatura. Gracias por regalarme la belleza de la literatura. Mujeres como María Rodriguez, que ha creído en mí más que yo misma. Gracias, María, por tu confianza y por ayudarme a crecer. Encontrar a personas como tú es como descubrir el faro en la orilla después de una travesía en la alta mar. Mujeres como Etel Baglietto, que me ha conseguido alegrarme hasta los días más grises. Gracias por tu paciencia, por las conversaciones tan enriquecedoras, por las risas. Gracias por luchar día a día y por compartir tu lucha conmigo.

Mujeres emigrantes como Andreea Preda, Andreea Dragomir, Camelia Dragomir, Silvia Piroasca y Patrycja Olszamowska, que nunca han dejado de derribar muros de prejuicios y estereotipos en una sociedad experta en construirlos. Gracias, me enorgullece haberos conocido. Mujeres como Sara de la Blanca, Sara Martin, Rocío y Teresa, que me han acogido con cariño y han hecho que Madrid se convierta en una ciudad menos hostil al principio de mi travesía en España. Siempre agradecida.

A mi amigo Zorann Petrovici: gracias por regalarme tu amistad. Me has enseñado tanto. Gracias por ayudarme a verme a través de tus ojos, ¡qué vistas me has regalado! Y gracias por recordarme constantemente que tengo un sueño que cumplir. Prometo tenerlo siempre presente.

A mi abuela: simplemente gracias. Eres mi superviviente.

Mi gratitud y reconocimiento a mi directora de tesis, Eugenia Popeanga. Sin su apoyo en la elección del tema de la investigación y sus recomendaciones, este trabajo no hubiera sido posible. Agradecida al Instituto de la Mujer y al Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid por su labor y por el conocimiento que comparten cada año con miles de estudiantes. Gracias por enseñarme la perspectiva de género.

A mi padre por confiar en mí y educarme en igualdad. Gracias infinitas.

A todos los hombres que creen en un mundo menos desigual. Gracias.

Abstract

The aim of this research is the study of the image of women in the Romanian literature between the World War I and World War II. Considering the scarcity of studies on the subject and the interest it presents, it is important to visualize through literary texts the evolution of women in literature and, consequently, in Romanian interwar society, as literature is a fundamental index of the emancipation of women in the Romania interwar society.

Through three representative literary texts from the analysed period: *Oraşul cu salcâmi* (La ciudad de las acacias) —Mihail Sebastian—, *Pânza de păianjen* (La telaraña) — Cella Sergi— and *Patul lui Procust* (El lecho de Procusto) —Camil Petrescu—, we show how the literature describes the relations between men and women, how presents and represents both genders and, especially, which is the role and the evolution of the female characters during this period of time, which functions they have exercised and how they have been displayed and characterized.

The goal of this research is to study the representative female characters in the chosen novels and analyse their evolution as a basic element of articulation of the narrative structure. Generally, the female role tends to be associated with sensitivity, emotion, modesty, reproduction, the private and submissive space; while the masculine is usually associated with the public space, the power, the creation and the knowledge. Nevertheless, Cella Serghi, Mihail Sebastian and Camil Petrescu portray the women's daily life between the World War I and World War II in a different and unprecedented way. The perspectives put forward by these Romanian writers breaks the stereotypes regarding women's lives related to dependence, freedom of movement, or taboo subjects such as puberty, sexuality, fantasies, desires, etc. This approach opens new fields of interpretation, for the novels here analyzed bring into focus new reflections and help to deconstruct those topics in which women are perceived only as man's accessories, or those in which they are constructed as invisible beings.

For the development of research, we have used the inductive method. The analysis is based on the attentive reading of the three novels that compose the corpus, to then move to more general reflections. We will see how the literary analysis (the keys and the tools of the interpretation of texts), is broadened and enriched by incorporating the analysis of gender roles

and stereotypes, thus understanding the analysis oriented to study schemas of values and social structures that determine the existence of inequalities between people because of their sex.

The research is constructed taking into account different concepts from various disciplines and methodologies, such as: Comparative Literature, Gender Studies, Historic and Cultural studies or History of Literature, among others.

Resumen

El objetivo de este trabajo de investigación es el estudio de la imagen de las mujeres en la literatura rumana de entreguerras. Teniendo en cuenta la escasez de estudios sobre el tema y el interés que presenta, es importante visibilizar, a través de los textos literarios, la evolución de las mujeres en la literatura y, por consecuencia, en la sociedad rumana de entreguerras. La literatura representa un índice fundamental de la emancipación de la mujer en la sociedad rumana de entreguerras.

A través de tres textos literarios representativos de la época: *Oraşul cu salcâmi* (La ciudad de las acacias) de Mihail Sebastian, *Pânza de păianjen* (La telaraña) de Cella Sergi y *Patul lui Procust* (El lecho de Procasto) de Camil Petrescu, enseñamos cómo describe la literatura de este periodo las relaciones entre hombres y mujeres, cómo presenta y representa a las mujeres y, en especial, cuál es la evolución de los personajes femeninos en los años de entreguerras: qué funciones ejercen, de qué manera son mostrados y mirados.

El propósito de la investigación es estudiar los personajes femeninos representativos de las obras elegidas y analizar su evolución como elemento básico de articulación de la estructura narrativa. Generalmente el rol femenino tiende a ser asociado con la sensibilidad, la emoción, la reproducción, la sumisión y el espacio privado; mientras que lo masculino suele asociarse al espacio público, al poder, a la creación y al conocimiento. Sin embargo, Cella Serghi, Mihail Sebastian y Camil Petrescu retratan la vida cotidiana de las mujeres en el periodo de entreguerras de manera diferente y sin precedentes. Las perspectivas de estos tres escritores rompen con los estereotipos sobre la vida de las mujeres en cuanto a dependencia, libertad de movimiento y temas tabú como la pubertad, la sexualidad, la maternidad, las fantasías y los deseos, etc. Este enfoque abre nuevos campos de interpretación, ya que hay una clara deconstrucción de las perspectivas en las que las mujeres funcionan sólo como accesorios del hombre o como seres invisibles.

Para el desarrollo de la investigación hemos utilizado el método inductivo. El análisis se basa en la atenta lectura de las tres novelas que componen el corpus, para llegar —más tarde— a reflexiones más generales. Veremos cómo el análisis literario (las claves y las herramientas propias de la interpretación de textos), se amplía y enriquece al incorporar el análisis de roles y estereotipos de género, entendiendo por ello el análisis orientado a estudiar

esquemas de valores y estructuras sociales que determinan la existencia de desigualdades entre las personas por razón de su sexo.

La investigación se construye teniendo en cuenta diferentes conceptos de distintas disciplinas y metodologías, tales como: la Literatura Comparada, los Estudios de Género, los Estudios Históricos y Culturales o Historia de la Literatura, entre otras.

0. INTRODUCCIÓN: la literatura desde la perspectiva de género

“La cultura no hace personas, por el contrario, la gente hace a la cultura. Si consideramos que la verdad de la humanidad de las mujeres no forma parte de nuestra cultura, entonces es nuestra obligación convertirla en nuestra cultura.”

Chimamanda Ngozi Adichie

El uso del término género, tal como lo utiliza hoy la teoría feminista, no está reconocido por el Diccionario de la Real Academia Española y ha entrado en el español procedente del inglés. En el diccionario de la R.A.E. género es definido como: “1. Conjunto de seres que tiene una o varias características comunes. // 2. Modo de hacer una cosa. // Clase o tipo al que pertenecen personas o cosas. // 4. En el comercio, cualquier mercancía. // 5. Cualquier clase de tela. // 6. En las artes, cada una de las categorías o clases en las que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y contenido. // 7. Gram. Clase a la que pertenece un nombre sustantivo o un pronombre por el hecho de concertar con él una forma y, generalmente sólo una, de la flexión del adjetivo y del pronombre. En las lenguas indoeuropeas estas formas son tres en determinados adjetivos y pronombres: masculino, femenino y neutro.” Aunque las acepciones no terminan aquí, y se define más abajo desde el punto de vista gramatical el “género femenino” el “género masculino” y el “género neutro” (se dice de este último que “en español no existen sustantivos neutros, ni hay formas neutras especiales en la flexión del adjetivo; sólo el artículo, el pronombre personal de tercera persona, los demostrativos y algunos otros pronombres tienen formas neutras diferenciadas en singular”) no hay ninguna otra que haga referencia al concepto que estamos analizando.

La raíz de los términos *gender*, *genre* y *género* es el verbo latino *generare*, el sustantivo *genus* y el prefijo latino *gener-*, tipo o clase. Tanto en castellano, como en francés, inglés y alemán, el término que designa el “género” se refiere a categorías gramaticales y literarias. Sin embargo, el significado del término inglés “gender” está relacionado estrechamente con los conceptos de sexo, sexualidad y diferencia sexual, cosa que no ocurre con sus equivalentes e idiomas como el francés, italiano y castellano.

Teresa de Laurentis señala que, en el *American Heritage Dictionary of the English Language*, la primera acepción de *gender* es la de un término clasificatorio gramatical, y la segunda es “clasificación de sexo: sexo”. “Es interesante resaltar”, señala la autora (italiana de origen, pero que reside en EE. UU.), “que esta proximidad de sexo y gramática está ausente en las lenguas románicas (que, según la opinión popular, son habladas por pueblos mucho más románticos que los anglosajones). El español *género*, el italiano *genere*, el francés *genre* o el rumano *gen*, no implican ni tan siquiera la connotación del género de una persona, que se expresa, por el contrario, con el término usado para “sexo”. Y quizá por eso la palabra inglesa *genre*, tomada del francés para designar la específica clasificación de las formas artísticas y literarias está también libre de cualquier tipo de connotaciones sexuales, tanto como la palabra *genus*, la etimología latina de *gender*, que se usa en inglés como término clasificatorio en biología y lógica. Un corolario interesante de esta peculiaridad lingüística del inglés (la acepción de *gender* referida al sexo) es que el concepto de género humano y representación es imposible de traducir en casi todas las lenguas románicas.

A este respecto, la lingüista argentina Violeta Demonte subraya que no hay en las lenguas humanas una correlación entre el género gramatical y las características sexuales, ya que hay lenguas en las que la marca de género gramatical se basa en otras distinciones tales como animado/inanimado, humano/no humano, racional/no racional, o personal/no personal; sin embargo “en las lenguas indoeuropeas, en las cuales se señalan desde muy pronto las diferencias de género gramatical, existe alguna conexión —aunque con muchos matices— entre el género gramatical y propiedades estereotipadas de sus referentes [...] Esas diferencias entre las lenguas revelan que no hay una propiedad intrínseca de las lenguas humanas, pero implican también que las lenguas que posean esta correlación ofrecerán un campo interesante de contrastación para la hipótesis de que la discriminación sexual puede estar de alguna manera gramaticalizada.” De la misma forma, J. Greville Corbett, después de examinar más de doscientas lenguas, afirma que el número de géneros no se limita a tres; “cuatro es bastante común y veinte es posible”. Por tanto, el término género es enormemente versátil en la lingüística, lo que le despoja de cualquier sombra de determinismo biológico.

Demonte subraya el hecho de que en las lenguas que tienen género gramatical, la clasificación de ciertos sustantivos para designar el conjunto de individuos —tanto de sexo femenino como masculino— se marca con género masculino, y, por tanto, se pregunta hasta

qué punto esta adopción de términos denominados “genéricos” ha estado o está sexistamente determinada. Aunque señala que sigue siendo objeto de controversia si la adopción originaria del genérico masculino obedece sólo a razones lingüísticas o existirían otro tipo de motivaciones, Demonte sostiene que en el origen de ciertas clasificaciones de la gramática están presentes los significados sociales de género. En apoyo de su tesis, la autora cita el ejemplo de una gramática inglesa de 1898 en la que su autor recomienda que “el principio general sea el de dar el género masculino a las palabras que sugieran ideas tales como fuerza, fiereza, terror, mientras que el género femenino se asociará a las ideas opuestas de amabilidad, delicadeza y belleza, junto con la fertilidad”. Es decir, hay que reconocer, como dice Virginia Maquieira que “los usos de la gramática pueden operar muy fuertemente en favor de la discriminación”. También para Scott. “en gramática, el género es la manera de clasificar a los fenómenos, un acuerdo social acerca de los sistemas de distinciones, más que una descripción objetiva de rasgos inherentes”.

Esta tesis nace justamente de la necesidad de hacer un estudio de la literatura rumana desde la perspectiva de género, entendida como la forma de observar la realidad con base a las variables “sexo” y “género” y sus manifestaciones en un contexto geográfico, étnico e histórico determinado. Permite visualizar y reconocer la existencia de relaciones de jerarquía y desigualdad entre hombres y mujeres expresadas en opresión, injusticia, subordinación y discriminación mayoritariamente hacia las mujeres. Partimos de la idea de que la literatura del periodo de entreguerras en Rumanía presenta una serie de características que reflejan la evolución de la imagen de la mujer en la sociedad rumana del momento y rompe el espejo literatura — sociedad — literatura de los estereotipos de género.

Comenzaremos analizando las condiciones sociales, políticas y económicas del periodo que nos interesa, para continuar deteniéndonos en la prensa del momento y en los roles atribuidos a las mujeres en la misma; a las libertades y limitaciones de la nueva mujer. A continuación, estudiaremos la evolución de la novela rumana en cuanto a su apertura a la novela europea y haremos un breve repaso de algunos de los personajes femeninos más destacables de la literatura rumana. Esta mirada al pasado nos ayudará a entender qué roles han recibido las mujeres a lo largo de la historia literaria y cómo varían y se transforman en el periodo de entreguerras.

Llegaremos después al capítulo central de este estudio, que pretende reflejar la evolución de la imagen de la mujer a través del análisis de los textos literarios que componen el corpus. Los autores y autoras de este periodo rompen con la tradición literaria anterior y atribuyen a sus personajes femeninos características que marcan un antes y un después en cuanto a la imagen de la mujer en la literatura. No solo dejan de funcionar como personajes complementarios a los personajes masculinos, sino que tienen voz propia, expresan sus sentimientos en público y tratan temas considerados tabú hasta el momento (la menstruación, el divorcio, el adulterio, el lesbianismo, etc.). Además, se mueven libremente en el espacio social público y urbano, abandonando definitivamente el espacio privado —al que siempre han estado relegadas— y rural.

La sociedad ha asociado a mujeres y hombres con determinados personajes, cuyas formas de comportamiento se corresponden con determinados roles y estereotipos literarios, que nos son más que productos de una tradición literaria condicionada por el contexto social, histórico y cultural. Los roles de género constituyen el papel que representamos dependiendo de nuestro sexo. Se espera que actuemos de forma distinta si somos hombres o mujeres, que sintamos y que incluso pensemos de acuerdo con un programa aprendido desde el nacimiento, que varía dependiendo del lugar y el tiempo histórico, pero que se halla marcado por la superioridad de lo que hacen los hombres. Tradicionalmente, pensar, crear, producir, dirigir, ganar dinero, participar en política y tener presencia en el ámbito público son roles masculinos, mientras que el cuidado, la obediencia, las emociones y la incapacidad para pensar y tomar decisiones propias y colectivas se han identificado como roles femeninos. La literatura universal ha dado lugar a una serie de personajes basados en estos estereotipos y que podemos encontrar reflejados en gran número de obras de la literatura universal. A continuación, presentamos algunos de los ejemplos más utilizados en la historia de la literatura.

En primer lugar, tenemos a las mujeres angelicales: representan el bien, la verdad, el conocimiento y la luz. Son mujeres puras que salvan a los hombres de una vida libertina por verdadero amor hacia ellos. Este tipo de personaje se suele encontrar representado en las doncellas medievales o las princesas de los cuentos.

Otro tipo está representado por las mujeres ideales: son mujeres virtuosas, de talento reconocido y normalmente de noble cuna; representan el bien, la sabiduría y la justicia. Son damas, sacerdotisas o madres y esposas dedicadas a los suyos.

Las mujeres malvadas o diabólicas también tienen un rol fundamental a lo largo de la historia de la literatura; en contraposición a las anteriores, surgen en la Edad Media presentando valores contrarios a los arquetipos de mujeres sumisas y abnegadas. Las mujeres malvadas o diabólicas llevan a los hombres a la perdición con mentiras, artimañas y hechizos. Se asocian a la oscuridad y la noche. Están representadas por las madrastras, hechiceras o alcahuetas.

Las mujeres caballero perfilan la imagen de las mujeres decididas a romper las normas, y conllevan roles asociados al género masculino: trabajan, desarrollan la ciencia, entienden de armas y las manejan, son mujeres inteligentes y cultas. Suelen vestirse como los hombres. Hay que tener en cuenta que la mayoría de estos personajes son creados por escritores hombres; y que consideran que el varón es el modelo para seguir, de allí que incluso las describa con facciones y vestimenta masculinos. Es decir, las mujeres destacan por semejarse a los hombres, y no por sus propias cualidades individuales.

Por otro lado, nos encontramos a la *femme fatale*; es una mujer muy sensual y atractiva, inteligente, astuta y ambiciosa. Otra característica muy marcada de este estereotipo es que es conocedora de sus “encantos”, y los utiliza para conseguir lo que desea sin importarle nada ni nadie excepto ella misma. Los hombres sienten debilidad por la imagen de esta mujer.

Es significativo tener en cuenta que, la repetición de ciertas imágenes típicas hace que éstas se incorporen de forma inconsciente a nuestra forma de ver e interpretar el mundo, de manera que estos modos de comportamiento, características y valores asociados a determinados personajes han llegado a interiorizarse como “lo natural” o propio de este tipo de caracteres, que incluyen la relación de las diferencias sexuales con la definición de lo masculino y lo femenino. No se puede desvincular lo individual de lo colectivo, de ahí la reivindicación histórica de la lucha de las mujeres que sintetiza la expresión “lo personal es político” (lema que inaugura la tercera ola del feminismo, segunda en la tradición anglosajona). La identidad, en cuanto depende de la normatividad de género, constituye el vehículo por el que circulan no solo las diferencias, sino las relaciones de poder entre los sexos en una relación jerárquica que configura, con fuertes resistencias, nuestros modelos de convivencia.

Pilar Pardo Rubio explica que el proceso de construcción de los géneros consiste en la acción de mecanismos integrados bajo diferentes salvoconductos de inmunidad crítica. Estos disparadores son cargados infatigablemente desde distintas instancias con poder de influencia

colectiva, amueblan nuestra mente con premisas depuradas de autoría y memoria, y consiguen que percibamos la realidad de forma coherente porque precisamente nos encaja con estas matrices de pensamiento previamente adquiridas e incorporadas como naturales. Es el proceso de inmersión normativa que permite transformar lo que somos en lo que debemos ser. Se crea así el *habitus*, por el que cuanto más pensamos en lo que somos, más somos lo que pensamos, igual que solo pensando en un cambio concreto este podrá empezar a formar parte de la realidad inmediata.¹

Rubio también aclara que la perspectiva de género no supone imponer el punto de vista de las mujeres, sino completar el de los hombres para corregir el sesgo androcéntrico en el que han sido edificados los sistemas de conocimiento. El enfoque de género se corresponde, por tanto, con una perspectiva universalista, inclusiva e integradora, que critica la impostura de presentar como humano lo que solo a la mitad de la humanidad pertenece. Constituye una mirada explicativa al tipo de relaciones y comportamientos que se dan en la interacción entre mujeres y hombres, a las funciones y roles que asume cada quien en sus respectivos núcleos de convivencia y, por último, aporta una explicación a las posiciones sociales de las mujeres y de los hombres:

De ahí que la carencia de perspectiva de género no venga a significar una perspectiva neutra respecto a la interpretación o análisis de cualquier parcela de la realidad, dado que mientras existan diferencias de hecho en las relaciones de poder entre hombres y mujeres en privilegio de los primeros, toda teoría que no integre la perspectiva de género se nos presentará como falsamente universal. En otras palabras, si el mundo está formado por hombres y mujeres no existen parcelas de la realidad ajenas a esta división y sus consecuencias. La ficción de la neutralidad en cuanto al género solo sería ceguera férreamente mantenida por la propia relación de jerarquía entre los sexos, jerarquía que mantiene legitimado y protegido el discurso social, jurídico, político u cultural androcéntrico (Rubio 2007: 91).

¹ Pilar Pardo Rubio, *El feminismo en 100 preguntas*, Nowtilus, 2007, p. 70

Por tanto, apoyando la tesis de Rubio en su maravilloso trabajo *El feminismo en 100 preguntas*, podemos decir que trabajar la literatura desde la perspectiva de género “supone cambiar personalmente y cambiar el mundo; significa tomar partido por una existencia marcada por límites éticos a la libertad individual para transformarla en universal”.²

² *Ibid.*, p. 108

1. CAPÍTULO I

Un retrato: Rumanía en el periodo de entreguerras

“Nu sunt multe de regretat din perioada interbelică: doar trecerea tinereții aceleia care și-o amintește.”³

1.1. Un acercamiento histórico, social y cultural

Es difícil hablar del periodo de entreguerras en Rumanía únicamente desde la perspectiva cronológica, es decir desde la conclusión de la Primera Guerra Mundial, a finales de 1918, hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial en junio de 1941. Por ello, me parece oportuno conocer distintas visiones de la época para que podamos entender las principales características de esta etapa sin olvidarnos, sin embargo, de los matices que enriquecen el marco histórico, social y cultural del país.

Ion Agrigoroaiei, historiador e investigador rumano, sostiene en su trabajo “Romania interbelica”⁴ que el periodo de entreguerras en Rumanía representa una etapa diferente. Como sabemos, se sitúa a continuación de la historia moderna rumana y constituye una primera etapa de la historia contemporánea. Para Rumanía, el periodo de entreguerras no se superpone con el intervalo de tiempo correspondiente al final de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Segunda. Si el inicio de esta etapa está marcado por la Gran Unión de 1918⁵, el final es más difícil de fijar. Recordemos que el periodo 1918-1940 es el único en la historia moderna y contemporánea en el que Rumanía estuvo entera. La expresión de periodo de entreguerras no se puede entender desde el punto de vista estrictamente cronológico, sino a través de sus características y de su lugar en la evolución de la sociedad rumana. Así pues, en cuanto a la evolución cultural, no podemos detenernos a 1939, ni a 1940, sino que debemos incluir numerosos logros posteriores de 1940-1944 y otros de 1944-1947, consecuencias de las previas

³ Constantin Ardeleanu, Aforismo: No hay muchas cosas de las que arrepentirse en el periodo de entreguerras: solo lo efímero de la juventud del que lo recuerda (traducción propia).

⁴ Ion Agrigoroaiei, *Romania Interbelica Volumul I*, Editura Universitatii „Alexandru Ioan Cuza”, Iasi, 2001

⁵ El 1 de diciembre de 1918, Transilvania se unió con Rumanía y así se creó la Rumanía Grande. En la Asamblea Nacional de Alba Iulia, miles de rumanos aprobaron el acta de la unión con el Reino de Rumanía.

situaciones y que, por sus características, pertenecen al espíritu de entreguerras. La investigación y el tratamiento de la problemática de este periodo, relativamente corto, requiere su introducción en el flujo general de la evolución de la sociedad rumana de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo pasado, dentro del contexto europeo. La precisión sería superflua si no se manifestaría la tendencia a discutir el periodo en sí, sin relacionarla con los eventos, procesos, logros y dificultades anteriores; y sin entender el punto de partida y de llegada.

Para muchos historiadores, incluido Agrigoroaiei, la Gran Unión fue un acontecimiento crucial para el destino de la nación rumana. Marcó el final de una etapa y, al mismo tiempo, la entrada de la sociedad rumana en un nuevo periodo de evolución histórica, brutalmente interrumpido por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. A partir de mediados del siglo XIX, el proceso de modernización se desarrolló a un ritmo acelerado en algunas direcciones. En el transcurso de 75 años, se fueron realizando –en etapas y con ciertas modificaciones requeridas por el mismo desarrollo del proceso– los objetivos establecidos en la Revolución de 1848: la Unión de los Principados, la Independencia, la Gran Unión, la liberación y emancipación de los ciudadanos del ámbito rural, el desarrollo del comercio y de la industria, la creación del Banco Nacional y de otras instituciones de crédito, la educación primaria, secundaria y superior, la igualdad de derechos para todos los ciudadanos, la Asamblea Nacional elegida por sufragio universal, etc. Algunos de estos objetivos se cumplieron por los actos de la Gran Unión y las reformas de los años siguientes: la Reforma Agraria (1918-1921), el voto universal (1918) y el primer Parlamento de Rumanía unificada (1919), derechos políticos y libertades democráticas independientemente de etnia, idioma, religión (decretos-leyes de diciembre 1918, mayo 1919 y la Constitución de 1923), etc. Sobre la base de la Constitución de 1923 (aunque la acción comenzó antes) se adoptaron importantes medidas de unificación legislativa: la Ley Orgánica para la organización y el funcionamiento del Consejo Legislativo, la Ley para el Tribunal de Casación y Justicia, la Ley para el Litigio Administrativo, la Ley de Organización del Tribunal de Justicia, etc. Otras medidas se referían a la cuestión de las asociaciones y reuniones, parte de las libertades colectivas: la ley para las personas jurídicas (asociaciones y fundaciones), la ley de represión de los delitos contra la paz pública, desarrolladas y aplicadas en un determinado contexto político interno y externo. La ley para la unificación administrativa de 1925 constituyó una verdadera reforma en el campo, implementando y homogeneizando el mismo sistema organizativo en todo el Estado rumano.

También se adoptaron leyes importantes en el ámbito de la legislación laboral como parte de la política social: implementación de Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social, reglamento de conflictos laborales colectivos, derechos de los sindicatos profesionales, la Ley del trabajo en domingos y festivos, la Ley para la Protección de Mujeres y Menores, la organización de la jornada laboral, la organización de la inspección del trabajo, la sistemática general de jubilaciones, el problema de los seguros sociales, etc. En el ámbito de la educación se implementó la educación primaria pública y privada, mientras que la ley para la organización de la educación secundaria llevó a la unificación del sistema nacional y contribuyó sustancialmente al desarrollo de la red de escuelas en toda Rumanía.

La Rumania de entreguerras puede entenderse mejor en su substancia si la miramos desde esta perspectiva: una primera etapa de realizaciones, búsquedas e insatisfacciones de un período que debería haber abarcado de cuatro a cinco décadas. De hecho, después de la Primera Guerra Mundial, muchas personas del mundo político y cultural pensaron en la evolución de la sociedad y del Estado rumano desde esta perspectiva.

Por otro lado, Ovid S. Crohmalniceanu, crítico literario rumano judío, confirma en su libro *La literatura rumana entre la Primera y la Segunda Guerra mundial*⁶ (Volumen I) una serie de cambios que surgen en este periodo, y que, generalmente coinciden con la perspectiva de Ion Agrișoroaiei. Al igual que para Agrișoroaiei, el hecho de que se hubiera logrado el sueño de la Unidad Nacional y se hubieran superado las barreras entre los rumanos de las provincias subyugadas tiene una importancia abrumadora para Crohmalniceanu, no sólo para la política sino también para la cultura. La fuerza de la escritura se multiplica considerablemente y se amplían los contactos con otras literaturas. Gran parte de los intelectuales de Transilvania y Bucovina conocían el alemán y se habían formado en su área de irradiación espiritual. Así pues, la esencia de toda la nación, con su colorido específico, comienza a circular y a darse a conocer a través de la cultura rumana. En general, después de la guerra, aumentando el país y su importancia, la literatura también muestra una tendencia a superar un espíritu algo provincial que, anteriormente, había impedido iniciativas audaces. La cultura rumana busca planes de

⁶ Ovid. S. Crohmalniceanu, *Literatura romana între cele două războaie mondiale Volumul I*, Editura Universalia, București, 2003

afirmación universal. La acentuada preocupación por el "europeísmo" y, al mismo tiempo, por la valorización nacional da a la vida espiritual de entreguerras una nota propia.

Sin embargo, no solo estos aspectos ofrecen al nuevo periodo su carácter particular. Al final de la Primera Guerra Mundial, la humanidad entera tiene la sensación de haber abandonado un mundo asentado para entrar en otro de violentas convulsiones sociales, cataclismos y derrocamientos. Una creciente insatisfacción y un deseo de cambiar el curso de la era sociopolítica surgen de estas realidades y dominan a la opinión pública. Al explotar las profundas aspiraciones del pueblo rumano a la unidad nacional, la oligarquía al frente del país había relacionado la idea de la guerra a numerosas promesas para el pueblo. A los campesinos se les prometió tierra, a los trabajadores el voto universal, a los intelectuales reformas destinadas a lograr la democratización y el saneamiento moral de la sociedad. Pero las reformas prometidas se cancelaron indefinidamente mientras que las fortunas de los especuladores crecieron de un día para otro. Esta situación produjo un despertar de conciencia radicalizado por las ideas revolucionarias. Este despertar queda plasmado en la mayoría de las novelas de este periodo. En *Padurea Spanzuratilor*⁷ (El bosque de los ahorcados) de Liviu Rebreanu, el teniente Gross reflexiona: “Un asesinato monstruoso debe dar lugar a un inmensurable deseo de rebelión universal. Y entonces, sobre las trincheras llenas de sangre, de heridos y muertos, todas las víctimas se volverán rebeldes y, con una fuerza devastadora, atacarán a los que les explotaron durante miles de años; y mojarán las banderas de la paz y de un nuevo mundo en su propia sangre.”⁸

La ola revolucionaria hace temblar a la sociedad rumana y afecta a distintos sectores de esta. En 1929 los trabajadores proclaman la huelga general; en 1921 nace el Partido Comunista de Rumanía. Con este ambiente aparece, por primera vez en la historia del país, una fuerza capaz de llevar a la victoria la lucha de masas populares para la liberación de cualquier forma de explotación y opresión. Al mismo tiempo, sin embargo, el temor a la revolución empuja a la burguesía rumana a dar al régimen que instiga después de la guerra un carácter aún más reaccionario que antes. La política de los gobiernos al cargo del país se convierte en la expresión directa de los intereses de los grandes poderes imperialistas de Occidente. El nuevo estado

⁷ Liviu Rebreanu, *Padurea Spanzuratilor*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1922

⁸ *Ibid.*

rumano se construyó como parte del “engranaje sanitario”, a través del cual el mundo capitalista pretendía aislar Europa del primer país socialista. El “antibolchevismo” se convierte, igual que en Polonia y los Países Bálticos, en el eje principal del régimen. Las tropas rumanas se utilizan para aplastar a la Comunidad Húngara; y al pueblo trabajador, que se manifiesta por sus derechos, se le recibe con balas en la Plaza del Teatro Nacional.

Con un territorio considerablemente ampliado y posibilidades acrecentadas, Rumanía acelera su desarrollo industrial después de haber sido capaz de reparar las destrucciones causadas por la guerra. Sin embargo, al mismo tiempo se intensifica el proceso de endeudamiento económico hacia los grandes poderes monopolistas de Occidente. El capital extranjero se infiltra en todos los sectores, hecho que agudiza las contradicciones sociales. Debido a la crisis general del capitalismo, las masas del pueblo trabajador terminan en una situación de pobreza e incertidumbre. La introducción del “voto universal” no mejora la moral política, sino que, por el contrario, crea una base aún más amplia para la corrupción. Las elecciones se siguen falsificando sistemáticamente y los partidos convocados a gobernar obtienen con facilidad las mayorías parlamentarias haciendo uso de una demagogia cínica. Así pues, la reforma electoral se transforma en un medio para engañar a la opinión pública, desalentando la voluntad de las masas.

En 1924 se prohíbe la actividad del Partido Comunista. Cualquier forma de apoyo a su lucha se considera una acción subvertida y se condena por leyes draconianas. Se propaga un terror como pocos existieron en Europa hacia el organismo policial, y que tiene como principal objetivo la revolución de las masas trabajadoras. Hasta las reuniones sindicales llegan a ser vigiladas por agentes del Departamento de Seguridad del Estado (*Securitate*⁹). Lo mismo sucede con la intelectualidad rumana que, sospechada de tener simpatía por el comunismo, es continuamente intimidada, acusada de traición e incluso apartada de la vida pública.

Así pues, un doble aspecto, violentamente contradictorio, caracteriza las condiciones específicas en las que se desarrolla la existencia de la Rumanía en el periodo de entreguerras.

⁹ *Securitate*: policía secreta que operó cuando Rumanía era un estado socialista. Se fundó fue el 30 de agosto de 1948 con la ayuda del NKVD soviético, y fue desmantelado y disuelto en diciembre de 1989, tras el colapso del régimen y la ejecución del entonces presidente Nicolae Ceaușescu y su esposa.

Por un lado, hay un visible crecimiento y modernización de la sociedad y, por otro lado, entre la población trabajadora la miseria llega a niveles inconcebibles. Rumanía se convierte en un país de llamativos contrastes; mientras que en muchos pueblos seguían utilizando el arado de madera y no conocían el tren, Bucarest competía con las grandes capitales del mundo, llamándose “el pequeño París”. “Si no ahorraste fortuna, escribiría Tudor Arghezi¹⁰ en *Tablete din Tara de Kuty* – vuelves al mono: frío desde arriba, arcilla húmeda desde abajo, delante desolación y orden social: antropometría, ficha individual, billete, moralidad”.¹¹

Entre los círculos gobernantes y la gran masa del pueblo se abría, de esta manera, un precipicio. Las clases explotadas y la intelectualidad de visión progresista pierden gradualmente toda confianza en las organizaciones políticas burguesas. El proletariado, liderado por su partido, se convierte en el alma del verdadero movimiento democrático del país. Sin embargo, a los movimientos de izquierda se les crea innumerables obstáculos, mientras que los movimientos políticos de derecha reciben constantemente el apoyo del Estado.

Con el fuerte contraste del proceso de radicalización de conciencias de fondo, y a medida que los efectos de la crisis general del sistema mundial capitalista se hacen notar, el estado enfatiza su carácter reaccionario. Al especular sobre el punto de inflexión de la ola revolucionaria en los años de relativa estabilización, los gobiernos al frente del país se apresuran a abrazar las pocas libertades democráticas que las masas habían ganado hasta el momento. Los comunistas son arrestados y asesinados en las bodegas de la Seguridad del Estado o enralecidos por periodos ilimitados. El estallido de la gran crisis económica trajo de vuelta al trono a Carol II, que había abdicado hace diez años y se encontraba en el extranjero.

La “restauración” de la década de 1930 marca una primera orientación hacia formas autoritarias de gobierno. Estrechamente vinculado a los monopolios de Francia e Inglaterra, Carol II comienza a gobernar despreciando el Parlamento. Los banqueros e industriales occidentales dictan, de hecho, la política del país; y los círculos financieros de Francia envían a Rumanía un “controlador económico” para supervisar la defensa del capital extranjero de los efectos de la crisis. Después de las huelgas de 1933, el rey concedió una entrevista a la prensa

¹⁰ Tudor Arghezi fue un poeta y novelista rumano, elegido miembro de la Academia Rumana en 1955.

¹¹ Tudor Arghezi, *Tablete din Tara de Kuty*, Editura pentru literatura, 1976

de París, asegurando a las grandes finanzas europeas que tomaría todas las medidas necesarias para evitar que Rumanía quedara libre del comunismo. Asustados por los movimientos reivindicativos que crecen cada día, los gobiernos burgueses recurren a "medidas excepcionales" que violan la Constitución. Se introduce la censura de prensa y el asedio en contra del proletariado, que había alzado la bandera de la lucha contra la liquidación de las libertades democráticas; y se desarrolla una represión sangrienta. Al mismo tiempo, los monopolios subvencionan directamente los movimientos fascistas, que inicialmente se componían de elementos utilizados por las autoridades burguesas para cancelar las huelgas y los desafíos anticomunistas. El jefe de la Guardia de Hierro, Corneliu Zelea-Codreanu¹², admite que así es como comenzó su carrera política. Nae Ionescu¹³, el principal ideólogo del movimiento legionario se había formado en la esfera de los círculos intelectuales alemanes que, después de la guerra, habían respaldado la acción contrarrevolucionaria, el asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, el "Putsch" de Kapp y la expedición militar para castigar a los trabajadores de Ruhr. En Rumania, Nae Ionescu se había convertido en fiel apoyo de los partidos y autoridades burgueses; organizados e influenciados por la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini. La evolución hacia la política de derecha la acelera el propio Carol II, quien, con la ayuda de los partidos burgueses, instaura, en 1939 la dictadura real. Después del colapso de Francia en 1940, y nuevamente a través de maniobras de los mismos políticos versátiles, dispuestos a todos los compromisos, Rumania adquiere una estructura estatal fascista. El país se entrega a los contingentes de Hitler y es arrastrado a la guerra bajo el sangriento régimen de Ion Antonescu¹⁴.

Todo el periodo de entreguerras se caracteriza por un clima de inestabilidad y tensión que se vuelve cada vez más amenazador a partir de 1930. La histeria fascista se extiende por el continente, los discursos bélicos crecen cada día, las marchas y las manifestaciones llenan los

¹² Corneliu Zelea-Codreanu (Huși, Rumania; 13 de septiembre de 1899-bosque de Tâncăbești, 30 de noviembre de 1938) fue un abogado rumano y el líder de la organización fascista y ultraortodoxa rumana *Legión de San Miguel Arcángel* conocida como la *Guardia de Hierro*.

¹³ Nae Ionescu (Brăila, 16 de junio de 1890-15 de marzo de 1940) fue un filósofo, profesor universitario de la Universidad de Bucarest e intelectual de extrema derecha, teórico del antisemitismo rumano, e ideólogo e inspirador de la *Guardia de Hierro*.

¹⁴ Ion Antonescu (Pitești, 2 de junio de 1882 -Jilava, 1 de junio de 1946) fue un militar y político rumano, que gobernó el país con poderes dictatoriales desde septiembre de 1940 a agosto de 1944, en estrecha alianza con el Eje.

diarios cinematográficos de noticias, en España estalla la Guerra Civil. Austria queda anexada y Checoslovaquia cae víctima de la agresividad de Hitler. De la noche a la mañana, las doctrinas inspiradas en los instintos más bárbaros llegan a proclamarse como los nuevos conceptos socio-morales. La ansiedad se conjuga, en la atmósfera de la época, con el fervor, y el inconsciente con la lucidez trágica. Los violentos contrastes que caracterizan la época también afectan otros aspectos. Es un periodo de una efervescencia espiritual sin precedentes en la cultura rumana, pero también de terribles fanatismos. Ideas profundas y atrevidas acompañan, a menudo, una miopía impresionante. En la vida cultural tienen lugar grandes logros, muchos de ellos con eco internacional.

Está claro que, en un período dramático en el que los problemas económicos exigen nuevas soluciones, la cultura y sus impulsores fueron conscientes de que no tenían derecho a ausentarse en la búsqueda de métodos racionales. Su objetivo era que sus descendientes tuvieran más beneficios materiales y espirituales. Así pues, una generación entera de intelectuales hizo una aportación significativa en cuanto a la relación cultural y económica del país; aportación de la que Nicolae Iorga¹⁵ había advertido desde la primera Guerra Mundial, ya que apostó por una incansable actividad cultural para la que “no solo una generación, sino generaciones enteras” tendrían que trabajar. Sostuvo lo mismo Dimitrie Gusti¹⁶ que, posteriormente publicó en el Archivo de la Ciencia y la Reforma Social (*Arhiva pentru Stiinta si Reforma Sociala*¹⁷) los planes de reconstrucción de la vida económica, política y cultural de Rumanía haciendo uso de los grandes valores del momento. Con otras palabras, la cultura tenía el deber de fortalecer el camino hacia un progreso económico rápido, y la actividad económica tenía el deber de buscar en la cultura la fuente de renovación y modernización.

¹⁵ Nicolae Iorga (Botoșani, 17 de enero de 1871-Strejnic, Prahova, 27 de noviembre de 1940) fue un historiador, profesor universitario, crítico literario, dramaturgo, poeta y político. Fue miembro del parlamento, presidente de la Asamblea Nacional en la posguerra de la Primera Guerra Mundial, ministro, y, entre 1931 y 1932, primer ministro de Rumanía. Fundó el Partido Nacionalista Demócrata (*Partidului Naționalist-Democrat*), antisemita. Fue asesinado por un comando de la Guardia de Hierro.

¹⁶ Dimitrie Gusti (Iași, 13 de febrero de 1880- Bucuresti, 30 de octubre de 1955) fue un sociólogo, etnólogo, historiador y filósofo voluntarista; profesor de la Universidad de Iași y de la Universidad de Bucarest, se desempeñó como Ministro de Educación de Rumania en 1932–1933. Gusti fue elegido miembro de la Academia Rumana en 1919 y fue su presidente entre 1944 y 1946.

¹⁷ Dimitrie Gusti, *Arhiva pentru știința și reforma socială*, Editura Institutul Social Roaman, Bucuresti, 1932.

Acorde a los imperativos económicos de la época, el esfuerzo de la educación, la ciencia y la cultura determinaron que la tendencia a acentuar el modernismo aparezca como una prolífica emanación de la militancia social. A través de ésta, la cultura ejerce sus derechos en la sistemática acción de asimilación de la modernización. Se trata del deseo de organizar, de instruir y utilizar con calidad el capital humano en la economía, deseo acompañado de la convicción expresada de manera sintetizada por Simion Mehedinti¹⁸ de que “no hay pueblo en la faz de la tierra ante el cual tengamos que bajar la cabeza sin la esperanza de poder superarlo”.

Rubio defiende que los períodos de excepcionalidad que representan guerras y revoluciones, si han demostrado algo, es que el enemigo no tiene sexo, y si lo tiene, es para considerar los cuerpos y vidas de las mujeres parte de las conquistas y daños que se podían infligir al enemigo.

Las mujeres han participado en todas las guerras. En cada momento histórico se les ha dado un papel, pero este nunca ha sido pasivo y tampoco obedecido por todas ellas. Todas las mujeres de todos los tiempos han ido a la guerra, porque sus pueblos y ciudades estaban en guerra. Muchas han empuñado las armas en revoluciones, guerras, guerrillas y resistencias a la toma de ciudades, al lado de los hombres o igual que los hombres. Las mujeres han sido y son guerreras, cazadoras, navegantes, aviadoras, en la paz y en la guerra, bajo la ley o al margen de ella, han sido y son espías, contrabandistas, ladronas, asesinas, mafiosas, terroristas y, por supuesto, han sido víctimas, junto con los hombres, de masacres, genocidios, torturas, hambre, enfermedades y destrucción (Pardo Rubio 2007: 169).

Al mismo tiempo que se ha negado la participación de las mujeres en las guerras, como si desaparecieran o se apartasen de las luchas formales legitimadas desde el poder, también la literatura, sobre todo desde principios del siglo pasado, comienza a asociar a las mujeres con la violencia, pero no con una “violencia de estado”¹⁹, como en las guerras, colectiva y por una causa, sino con una violencia individual pero susceptible de anidar en el alma de cualquier mujer y traer la perdición a los hombres que cayeren en sus garras. Estas mujeres se

¹⁸ Simion Mehedinti (Soveja, 19 de octubre de 1868-14 de diciembre de 1962) fue un geógrafo y miembro de la Academia Rumana. Figura importante en el club literario *Junimea*, fue durante un tiempo editor de su revista, *Convorbiri Literare*.

¹⁹ Pardo Rubio, Pilar: *El feminismo en 100 preguntas*, Nowtilus, 2007, p. 170

identificaban como transgresoras de normatividad femenina de la época, principalmente la docilidad, abnegación y entra a los demás como madres y esposas. Mujeres rebeldes que fuman, beben, conducen, llevan el pelo corto, usan ropa que les permite movilidad y parecen tratar su cuerpo y su vida como si fuesen moldeables según su deseo y, aun así, ser deseables, pero no poseídas; serán ellas las que decidan dónde, cuándo y con quién estar o no. Inesperada generación de mujeres de principio de siglo que no quieren ser como sus madres, que todavía no habían logrado el voto, pero se atrevían a desobedecer el control normativo.

Las mujeres que habían conducido tractores y camiones en la Primera Guerra Mundial, que se habían puesto un pantalón y una camisa para poder trabajar en las fábricas, que al final del mes recibían un salario que antes solo les permitía un marido trabajador y generoso, no van a volver fácilmente a aceptar su estatus decorativo o subalterno como amas de casa o trabajadoras de segunda. Miles de mujeres se atreven dejan de negar sus cuerpos, sus sueños y sus deseos por los del hombre con el que debían casarse a ciegas. Surge así un movimiento de mujeres independientes, las “mujeres modernas”, que supondrá una clara amenaza para la estabilidad de la jerarquía familiar.

Parece que sin mujeres que antepongan los hombres y sus hijos varones no hay familia y, por consiguiente, no tardó en llegar una respuesta sistemática por parte del poder político, esta vez con la inestimable colaboración de los medios de comunicación, que culminaría con la llamada “mística de la feminidad” tras la Segunda Guerra Mundial. En efecto, había que desarmar esta desobediencia e insistir en el correcto modelo de feminidad; las mujeres que no lo siguieran sencillamente eran malas y, por supuesto, infelices. Es el mito de la mujer fatal, la vampiresa, la loba, mujeres andróginas pero sexuales, sin marido, hijos y sin intención de tenerlos, entregadas a su propio placer, egoístas, solas o mal acompañadas y, aunque ellas no lo supieran, desgraciadas, atormentadas, atrapadas entre no poder ser y actuar como un hombre y no aceptar ser una mujer tradicional. (Pardo Rubio 2007: 170)

La imagen del sexo débil, del sexo bello, de las mujeres indefensas junto a los niños, de las mujeres solas si no tienen cerca la seguridad o protección de un hombre, su incapacidad para la guerra es una construcción simbólica fortísima que cada excepción, aunque negada, echa por tierra. Este trabajo de investigación se propone estudiar estas excepciones, ejemplos que

encontramos en la literatura del periodo de entreguerras, que nos enseñan la realidad desde otra perspectiva. La perspectiva de género.

1.2. Bucarest: *el pequeño*²⁰ Paris

“Bucureștiul interbelic este locul unde s-a întâmplat totul”.²¹

Ioana Parvulescu

El Bucarest de entreguerras es, en palabras de Ioana Pârvulescu “una mezcla de colores, de aromas, de ruidos y ritmos, de gente y marcas. Todo es diferente, todo tiene un timbre característico que se puede distinguir con facilidad y, a pesar de ello, todo se parece a la ciudad de hoy en día. El cielo es el mismo y la luz del crepúsculo también. Los niños de entonces, como los de ahora, hacen muñecos de nieve cada invierno y se dejan pasear en trineo por las calles del parque Cișmigiu. La gente de entonces sueña igual que la de hoy y tiene, hacia la mañana, “sueños engañosos”, rotos por el primer ruido del día que comienza. La gente enferma igual que la gente de hoy en día y, cuando menos te lo esperas, desaparecen de la vista de los amigos, dejan un vacío en su lugar y llenan la tierra o los nichos de los cementerios de Bucarest.”²² La ciudad se despierta por etapas: “primero los vendedores de periódicos y las floristerías, después los trabajadores, después los funcionarios –atemorizados por el despertador–, y, lo más tarde, los intelectuales, de los que no se sabe con precisión a qué hora de la noche se han ido a dormir. El desayuno se sirve en el salón, después de vestirse según el ritual matinal. La lectura del periódico se compagina con el diálogo casero y la degustación del café, preparado en el hervidor.”²³

En el Bucarest de entreguerras los motores de las limusinas se mezclan con el ruido de las herraduras de los caballos y con el retumbar de los tranvías que llenan la ciudad. Sorprende el blanco de los edificios altos, contruidos de un lado y del otro de los grandes bulevares y la limpieza de las calles. La ciudad está llena de vida tanto de día como de noche. Los teatros invitan a los espectáculos con grandes carteles luminosos, en los que los nombres de las estrellas

²⁰ Bucarest se gana el sobrenombre de pequeño Paris a principios del siglo XX por la construcción de grandes avenidas custodiadas por árboles que esconden majestuosos edificios de estilo neoclásico y, sobre todo, por la construcción de su Arco del Triunfo, a imitación del que se puede encontrar en la capital de Francia.

²¹ Trad.: El Bucarest de entreguerras es el lugar donde ha sucedido todo.

²² Ioana Parvulescu, *Intoarcere in Bucurestiul interbelic*, Bucuresti: Humanitas, 2012, p. 5

²³ *Ibid.*, p. 288

aparecen escritos con letras rojas. El Teatro Nacional organiza numerosos eventos culturales y es fácil encontrar allí, asistiendo a algún evento, a escritores importantes del momento, como Mihail Sebastian, Anton Holban o Pastorel Teodoreanu. El Ateneo es otro de los lugares en lo que las galas y los conciertos están al orden del día. Es casi imposible obtener una entrada, sobre todo si en el cartel aparece George Enescu. Su aparición tiene mucho éxito, según recuerda la revista *Sburatorul*, en un retrato que le hace al músico en 1919: “George Enescu, recién vuelto de Francia, se ha subido en su sitio de leader, recibido con frenéticas ovaciones por parte de una multitud que le adora [...] Después de un momento, se hizo silencio absoluto. Sus manos evocadores se levantaron como alas...”. Está claro que los jóvenes intelectuales de los años '30 viven y disfrutan intensamente la música y el Ateneo es su lugar de encuentro, igual que las Fundaciones Culturales lo son para los literatos. Es un periodo muy vivo intelectualmente y muchos artistas sienten la tentación de crear literatura o crónicas dramáticas.

Sin embargo, lo que más llama la atención del Bucarest de entreguerras son algunos detalles que más tarde definirán la particularidad de la época. Es interesante observar que hacia 1930 no hay ninguna mujer en la calle que lleve pantalones; todas llevan faldas o vestidos. Los hombres pueden, finalmente, afeitarse no sólo la barba, sino también el bigote - cambio de un canon estético que había resistido a siglos - y las mujeres, castigadas y ridiculizadas en el siglo pasado con el corte de melena, tienen la libertad de cortarse el pelo igual de corto que los hombres. Este pequeño gesto es significativo, ya que simboliza renunciar y cortar los lazos sociales y literarios del pasado, tan idealizados por los románticos. Esto se refleja también en la literatura y, a partir de este momento, las protagonistas de las novelas empiezan a moverse por la ciudad de Bucarest como nunca lo habían hecho antes. Las mujeres practican deportes junto a los hombres y, tanto la literatura como la prensa señalan por primera vez sin reparos el bronceado y la belleza del cuerpo femenino. El hecho de que practiquen deportes juntos y de que la mujer, pudiendo llevar pantalones, puede convertirse en entrenadora del hombre en el automovilismo, esquí o ciclismo, obligan a mujeres y hombres a un acercamiento físico inimaginable hasta el momento. En las novelas de Mihail Sebastian, *Mujeres* (Femei), *Accidente* y *La ciudad de las acacias* encontramos un amplio abanico de descripciones de acercamientos físicos entre mujeres y hombres; al igual que en muchas de las escenas de Camil Petrescu, en las que una mujer llevando un traje deportivo, encendiéndose un cigarrillo o disfrutando de la playa tumbada en la arena, suponen un gran cambio en la época. Lo mismo

sucede en las novelas de Cella Serghi. Además, en todas las novelas analizadas, las escenas de amor se vuelven más atrevidas y expresivas.

Sin embargo, un día de la vida de una mujer del periodo de entreguerras sigue siendo, a pesar de los numerosos avances, bastante distinta de la de un hombre. Parvulescu nos ofrece una fotografía de sus actividades diarias: “No frecuenta las cafeterías, no lee y discute los periódicos, no visita los concesionarios de coches; sin embargo va con más frecuencia de compras, desde Lafayette hasta la tienda de delicatessen de Dragomir Niculescu, donde se encuentro todo lo necesario para un *jour*, desde caramelos, hasta té o champán St. Marceaux; se prueba sombreros en la casa de modas y pasa largas horas en la compañía de la costurera, confidente y consejera de confianza. La peluquería también le quita tiempo, visitas bisemanales (peinar lo primero, renovar el peinado después de unos días), al igual que las amigas con las que habla de la actualidad y la vida moderna en Bucarest.”

A nivel de participación social, las mujeres empiezan a ocuparse y preocuparse cada vez más por sus nuevos derechos y “hay muchísimas asociaciones para mujeres, algunas dirigidas también por mujeres, jurados que ofrecen el premio Femina²⁴, y sociedades con distintos proyectos orientados a obras de caridad, o que ayudan a asilos orfanatos o residencias para personas mayores.”²⁵

La velocidad con la que se reconstruye Bucarest desde finales de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Segunda es impresionante. Se construye sin cesar, desde bibliotecas, facultades, institutos, hasta hospitales u hoteles. Durante los años de entreguerras conocemos una multitud de ciudades en la misma: “el Bucarest de 1920, donde los caballos de las calles parecen ir a la par con el número de automóviles; el Bucarest de 1923, que tenía sólo unas veinte calles con electricidad; el Bucarest de 1925 en el que comienzan a desaparecer los carruajes; el Bucarest de 1929 en el que se sacan de circulación los últimos siete tranvías con caballos; el de 1931, en el que se abren numerosos nuevos cinematógrafos y se construye el moderno edificio de la Sociedad de Seguros Rumana (Asigurarea Societatii Romaneasca), con

²⁴ El premio *Femina* es un premio literario francés, creado en 1904 por 22 colaboradoras de *La Vie heureuse* y apoyado también por la revista *Femina*. Dirigido por la poetisa Anna de Noailles, nació en contraposición al Premio Goncourt que consagraba, *de facto*, a hombres.

²⁵ Ioana Parvulescu, *Intoarcere in Bucurestiul interbelic*, Bucuresti: Humanitas, 2012, pág. 143

la sala de espectáculos ARO situada en el Bulevar Tache Ionescu (con sistema de ventilación y aforo de 2000 personas) - sala que resistirá en todos los Bucarest posteriores; el Bucarest de 1933, en el que se reconstruye el edificio de la Iglesia Ortodoxa Rumana. Y después, la ciudad a partir de 1935, cuando todo se limpia, pule y reconstruye como una joya: el río Dambovită, los lagos de toda la ciudad, el Arco de Triunfo o el edificio “Adriatică”. El Hotel Athénée Palace pierde su punta cambia su aire anticuado por uno fresco, los bulevares se amplían y se llenan de edificios contruidos según los últimos cánones de la arquitectura, y el Carlton sigue en pie. En 1935 también se celebra, con un retraso de un año debido al luto de la Casa Real, el centenario del Teatro Nacional.”²⁶ El hecho de que este tipo de evento sea uno de los eventos más importante del año, nos hace ver el interés de las autoridades del momento por los valores nacionales. Así pues, mientras que los ciudadanos y ciudadanas envejecen, su ciudad es cada vez más fresca, mientras que su preocupación crece, el silencio de la ciudad es reconstituyente. Todas estas ciudades -que vienen a ser la misma- se han unificado con rapidez; y desde 1920 hasta 1940 se han transformado en una versión mejorada de Bucarest.

Uno de los periódicos más importantes del momento, plasmaría en sus artículos la vivacidad de las calles de Bucarest durante este periodo, además de equipararlo con París: “En París, al atardecer, se venden en las esquinas *pommes frites*, patatas fritas. En Bucarest, señores con monóculo, señoras perfumadas, esperan, alrededor de una barbacoa, que se tuesta la mazorca que han pedido - antes de ir a la Opera- y cuyo tentador aroma no deja a nadie indiferente.”²⁷

La gente del periodo de entreguerras no tiene demasiado tiempo para contemplaciones. La vida moderna, con sus vertiginosos movimientos, además de la aparición del automóvil y el avión, reduce al mínimo las horas de contemplación, dedicadas a separar el bien y el mal. “La belleza y la fealdad, el bien y el mal, se esconden cada noche en la respiración igualada de la ciudad. Sólo en sueños, Bucarest se tranquiliza totalmente.”²⁸

Es importante tener en cuenta, a la hora de analizar el Bucarest de entreguerras ambas vertientes de la ciudad: por un lado, tenemos a la ciudad en continuo movimiento y crecimiento,

²⁶ *Ibid.*, pág. 143

²⁷ *Realitatea ilustrata*, año IX, número 459, 6 de noviembre de 1935

²⁸ Ioana Parvulescu, *Intoarcere in Bucurestiul interbelic*, Bucuresti: Humanitas, 2012, pág. 291

pero por otro lado aparece la dificultad de aceptar y asimilar el cambio. Parvulescu hace dos análisis opuestos que sintetizan la situación de Bucarest en el periodo de entreguerras: la vida en rosa y la vida en negro.

Desde la perspectiva de “la vida en rosa” Bucarest es el pequeño París. La gente disfruta sonriente en los cafés, sin ningún problema aparente. Llevan sombreros y guantes y van en limusina. Frecuentan los teatros, la piscina con olas artificiales de Lido y viajan a Balcic, Sinaia o al extranjero. Tienen radio y radiador, escuchan música en el tocadiscos, leen libros franceses, tienen cines con aire acondicionado y pastelerías con chocolate de la mejor calidad. “La gente es feliz. La gente es inteligente, creadora, capaz de construir en todos los niveles: casas y novelas, vestimenta y peinados, películas y transportes en común. Camil Petrescu “ve ideas”, es un genio, un filósofo, se interesa por todas las novedades, anima a los jóvenes, siendo él mismo eternamente joven. Arghezi es un talento fuera de lo común y no escribe una sola línea sin vincularse a una idea transcendental. Sadoveanu es prolífico, escribe diez personas al mismo tiempo y lo hace bien. Lovinescu es un occidental empezando con el timbre de la entrada hasta la silla desde la que vigila las lecturas del periódico Sburatorul, sacrifica su existencia para descubrir a un joven con talento y es la persona más civilizada de Bucarest. Los jóvenes son una generación fuerte, inteligente, activa, vital, dan lo mejor, sacan el máximo de sus vidas en las circunstancias que les rodea. Las mujeres tienen, por primera vez, independencia, son elegantes y encantadoras, se hacen presentes en un mundo de hombres y sus nombres aparecen en las portadas de los libros escritos por hombres. La vida política es democrática, normal. La constitución de 1923, bien pensada y respetada, se tienen en cuenta desde los suburbios hasta los palacios. Titulescu es un diplomata admirado en todo el mundo, Maniu y Mihalache, Averescu, Duca y Tatarescu son justos, honestos y buenos, junto con todos los suyos; Iorga es una personalidad de primera línea, la Familia Real es querida, Carol II se ocupa de la vida cultural y crea fundaciones; cada miembro de sangre azul hace obras de caridad, igual que los banqueros y los empresarios, que invierten su dinero en obras filantrópicas.”²⁹

Desde la perspectiva de “la vida en negro” Bucarest no tiene nada que ver con lo descrito anteriormente. Mientras el burgués disfruta cada día de las terrazas y los cafés, el obrero trabaja desde por la mañana hasta por la noche, continuamente amenazado por el paro y la pobreza.

²⁹ *Ibid.*, pp. 292-293

Las convenciones sociales parecen inútiles y la gente amable esconde sus verdaderos sentimientos bajo una máscara de hipocresía. Los artistas y escritores son superficiales y, como seres humanos, llenos de defectos insoportables.

“Camil Petrescu es un megalómano, versátil, envidioso, en continuo conflicto con los jóvenes que, con razón, le dan la espalda. Lovinescu es distante, lleva máscara, no tiene opiniones propias, es inconsecuente, cambia su veredicto crítico en función de las opiniones de los líderes del cenáculo³⁰. Arghezi no tiene escrúpulos, de carácter difícil y agiotista, escribe alabanzas al Rey. Sadoveanu vive y se alimenta bien y consigue su éxito a través de vías desconocidas. Los jóvenes son una banda de desequilibrados, fascinados por el mismo demonio - Nae Ionescu, ruidosos e interesados; Eliade legionario entusiasta; Cioran un verdadero loco, Mircea Vulcanescu ingenuo y gordo, Mihail Sebastian ni judío hasta el final, ni rumano verde; Eugen Ionescu un provocador con arduos deseos de gloria. Las mujeres no tienen derecho al voto, se les impide afirmarse en un mundo misógino, a las feministas no se les toma en serio. La vida política es el centro del mal de entreguerras, los políticos son todos iguales, los jóvenes son todos antisemitas, Iorga un payaso puritano, Carol II manejado por una judía demoníaca, el extremista florece, los cadáveres se encuentran por las calles, la dictadura espera su momento, Bucarest es el lugar de la perdición que se extiende en círculos concéntricos en el resto del país”³¹

Está claro que resulta difícil decantarse por una de las dos versiones del Bucarest de entreguerras. Ambas realidades coexistieron y, a pesar de contradecirse, no por ello se excluyen. Bucarest es la capital de la coexistencia de lo contrario, una capital en la que la comunicación entre la periferia y el centro no se lleva a cabo ni por el movimiento de la gente, ni por los medios de transporte, sino por una especie de vehículo metafísico: la consciencia de la alteridad. El centro no niega la periferia, la deja florecer, extenderse y conquistar nuevos territorios sin manifestar aspiraciones de subordinado. La periferia ve el centro como un espacio al que no quiere acceder, pero al que rodea con posesión consentida.

³⁰ grupo de literatos, artistas, etc. relacionados a través de afinidades artísticas, temperamentales, que siguen un programa estético común y, a veces, tienen una publicación propia; reunión periódica de este grupo

³¹ *Ibid.*, p. 294

Tanto “la vida en rosa” como “la vida en negro” describen un momento crucial en Bucarest desde el punto de vista histórico, y es importante tener presentes ambas realidades. En este caso, nos ceñimos en los grandes progresos que tienen lugar en la condición social de las mujeres. El hecho de que ya se puedan mover libremente por la ciudad y participar en las actividades dirigidas al sexo contrario, es un auténtico acontecimiento teniendo en cuenta su situación previa. De la hostilidad arquitectónica a la social, política e histórica, la ciudad tiene un rol importante en el desarrollo de la narración de las novelas que analizaremos en los próximos capítulos, influyendo de manera notable en el comportamiento de los personajes.

1.3. La literatura rumana y el nacimiento de la novela moderna

“Romanul modern respira prin autonomia categoriei psihice de cea sociala; forma lui cea mai inalta, epopeea proustiana, deschide calea romanului pur, instrument de adancire in misterul eului uman.”³²

El panorama de la prosa rumana de entreguerras es extremadamente complejo y el intento de hacer una clasificación, establecer direcciones y orientaciones, para lograr una historia de su evolución supone dificultades. La gran diversidad de personalidades representativas, la riqueza temática y tipológica de las fórmulas artísticas, las técnicas narrativas, la falta de criterios unitarios en las consideraciones críticas, la confrontación de puntos de vista muy controvertidos - son sólo algunos de los obstáculos que encontramos al querer definir la imagen global de un fenómeno de los más contradictorios. Algunos apuntes, sin embargo, son necesarios.

Lo primero y lo más significativo es que —en el periodo de entreguerras— se produce un “movimiento dentro de la prosa”, del ensayo y la novela corta a la gran novela (“roman”) que se convierte en el género dominante de la época, “sustituyendo y absorbiendo a todos los demás géneros”³³. Este nuevo género surge tarde en comparación con la aparición de la novela europea. Mientras que esta última había conocido un éxito extraordinario desde el siglo XIX de la mano de Tostoi, Gogol, Turgheniev, Dostoievski (en Rusia), Balzac, Flaubert, Stendhal (en Francia), Dickens, Thackeray (en Inglaterra), la novela rumana se encontraba aún en fase incipiente. La primera novela rumana de auténtico valor - *Ciocolii vechi si noi* de Nicolae Filimon (1863) se publica con la mención de “roman original” (novela original) y, desde ese momento hasta Liviu Rebreanu, ha pasado más de medio siglo de intentos infructuosos.

Aunque durante este intervalo aparecen las novelas de Dului Zamfirescu del ciclo *Comanestilor*, así como las novelas de Slavici (en primer lugar, *Mara*), no se puede decir que este género haya realizado grandes progresos. La crisis de la novela rumana es real y se debe relacionar directamente con el desarrollo de la sociedad rumana en su conjunto. G. Ibraileanu

³² Pompiliu Constantinescu, *Romanul romanesc interbelic*, Editura Minera, 1977, p. 181.

³³ Serban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, Bucuresti, 1972, p. 263.

encuentra que “la literatura rumana no estaba hecha para este género superior” y enumera algunas de las razones de ello: “la simplicidad de la vida social, el grado insuficiente de cultura, la falta de tradición literaria”, etc. Al mismo tiempo, considera que los eventos que el país vive después de la Primera Guerra Mundial empujan la literatura rumana, desde la fase de infancia y juventud (fase lírica y subjetiva) a la madurez y objetividad a través de la aparición y desarrollo de la “novela social, repleta de problemas y documentos humanos”. Una idea similar encontramos más tarde en *Istoria literaturii contemporane* (Historia de la literatura rumana contemporánea) de E. Lovinescu, donde habla de la evolución de la prosa “de lo rural a lo urbano, una evolución del enfoque desde el sujeto al objeto o del lirismo a la verdadera literatura épica”.

Al mismo tiempo, Pompiliu Constantinescu escribe, en 1926, en *Problema romanului romanesc* (El problema de la novela rumana) de los dos grandes obstáculos de la novela rumana: “el documento pintoresco o puramente documental y el lirismo”. Además, considera que a través de la novela *Ion* de Liviu Rebreanu se logra “la emancipación definitiva de la novela lírica y documental”.

Así pues, la prosa rumana avanza cada vez más —en los años de postguerra— hacia construcciones épicas masivas. Es el momento en el que alcanza su máximo florecimiento. Mihail Ralea recupera la idea de Ibraileanu y la discute más ampliamente. Primero, sostiene, la novela se desarrolla a partir de epopeyas. *Les chansons de geste* se han convertido en las novelas caballerescas novedosas. Nuestra literatura popular aún no conoce la epopeya, conoce sólo la balada, “poesía épica de proporciones mucho más pequeñas, con menos contenido épico en cuanto a acontecimientos y personajes, poesía épica al estilo de *Toma Alimos* o *Miorita*. Si la grandiosa epopeya, al modernizarse, se convierte en una novela (*roman*), la balada o la poesía épica de menores proporciones se convierte solo en novela”³⁴.

Concluyendo, según el crítico no hemos tenido una conciencia colectiva popular de género llamado novelístico porque no conocimos la epopeya. La novela, en palabras de Ralea, es la historia de las individualidades sin vida pública, sin luz, modestas y ahogadas en la gran masa

³⁴ Mihail Ralea, *De ce nu avem roman?*, Editura Perspective, 1928.

del público. Personas sin importancia histórica, pero con significación moral. “La novela es la historia de la vida y el alma de las individualidades más características. Los personajes públicos están descritos por la historia y la mitología. De allí que la novela aparezca solo en sociedades tan diferenciadas, en las que cada ser humano es, a su manera, único.”³⁵

Más allá de algunas formulaciones categóricas, la idea central de la evolución de la literatura rumana permanece en cada uno de los estudios críticos. La aparición de la novela moderna se vincula, sin duda alguna, con el desarrollo del mundo burgués, con la complejidad de las relaciones sociales que éste conlleva y con el proceso de afirmación de la individualidad humana dentro de ellas.

Según Relea, nos encontramos con circunstancias que son similares a las de la Revolución Francesa en la literatura occidental. Sin embargo, estamos en otra etapa histórica, y las analogías deben considerarse con muchas reservas. Estamos en la era del imperialismo y las revoluciones proletarias. Con todas las formas de retorno que aún existen, la sociedad rumana también entra en esta etapa histórica. El desarrollo de la novela rumana tiene lugar, por lo tanto, en un período de tiempo que ofrece un recorrido específico a todo el proceso descrito hasta ahora. La evolución natural ya no es ininterrumpida. Ella sufre, fatalmente, todo tipo de giros, desviaciones e interrupciones. Antes de alcanzar una amplia "objetivación", la novela rumana se comprometerá en varias experiencias introspectivas.

Antes de que nazcan suficientes “creaciones”, la novela comenzará a practicar un “análisis” excesivo. Antes de integrar bien el entorno urbano, se volverá más intelectual, mostrando más interés por la moral que por la observación social y las clasificaciones tipológicas. “¿Cómo es posible”, se pregunta G. Calinescu, “que los novelistas rumanos no sean ni “balzacianos”, ni “dostoievskianos”, ni “flaubertianos”, sino que todos se hayan convertido en “proustianos” a la vez?”³⁶ La explicación radica justamente en esta situación contradictoria.

Después de la guerra, la novela se vuelve dominante en la prosa rumana, convirtiéndose en el género universal; escriben novelas los dramaturgos (Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, George Mihail Zamfirescu, Victor Ion Popa, Mihail Sebastian), los críticos (Ibraileanu,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ G. Calinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului, Viata romaneasca*”, nr.1/1939

Lovinescu, G. Calinescu), incluso los poetas (N. Davidescu, Minulescu, Arghezi). Los actos dramáticos (“schite”) y los cuentos parecen atraer a menos escritores, ya que los que se dedican exclusivamente a ello, como Bratescu-Voinesti o Basarabescu, se vuelven muy poco frecuentes. Existe una producción novelística durante este período (excepto Sadoveanu): en Rebreanu obras como *Golanii*, *Rafuiala*, *Catastrofa*, *Norocul*, en Cezar Petrescu *Scrisorile unui razes*, *Drumul cu plopi*, *Omul din vis*; en H.P.-Bengescu in *Ape adanci*, *Sfinxul*, *Femeia in fata oglinzii*, *Romanta provinciala*, *Desenuri tragice*; en Ionel Teodoreanu in *Ulita copilariei*; o en Gib Mihaescu la *Grandiflora* y *Vedenia* - representan más un ejercicio preparatorio para las posteriores grandes obras.

Después de conseguir –a través de Sadoveanu y Rebreanu– abrazar el mundo rural, la novela rumana se empeña en reencontrar lo perdido, es decir, ocuparse también de la vida urbana. La transición se realiza, por un lado, a través de Ionel Teodoreanu con el último volumen de *La Medeleni* y por otro, con Cezar Petrescu quien, aunque permanece parcialmente preso de la óptica tradicionalista y considera al mundo civilizado como un entorno de perdición y colapso en *Capitala care ucide* (La Capital que mata), intenta describir la emocionante realidad urbana en *Intunecare* (Oscurecimiento) y *Calea Victoriei* (El Bulevar Victoria). Esta realidad, aparece como escenario habitual en la literatura de Hortensia Papadat-Bengescu y Camil Petrescu.

La novela rumana encuentra el régimen literario favorable en el proceso de objetividad, y la aparición de un novelista como Rebreanu confirma este hecho. Sin análisis, señala Ibraileanu, se puede hacer poesía épica, sin creación –sin embargo– no. Quien habla de novela piensa en personajes, acción, situaciones, ambientes, en general en todo un universo, con su propia vida autónoma, creado a través del poder de la palabra. Julien Sorel, Pere Goriot, Mrs. Bovary, Raskolnikov o Anna Karenina se convirtieron en nombres tan conocidos como Stendhal, Flaubert, Dostoevsky y Tolstoy. La primera tarjeta de visita de la novela rumana son sus personajes con sus victorias y fracasos y, además de Dinu Paturica, MARA, Sasa Comanesteanu y Tanase Scatiu, muchos otros héroes y heroínas como Ion, Titu Herdelea, Apostol Bologa, Vitoria Lipan, Lai Cantacuzino, Radu Comsa, Profesor Rim, Lica Trubadur, la buena Lina, Adela, Voica, Ladima, Stefan Gheorghidui, Olguta, Maitrey, Pargu, el Teniente Ragaiac; Costache Giurgiuveanu, Otilia, Ratiu Station o Urmatecu, adquieren su propia existencia literaria.

El proceso evolutivo es innegable. La novela rumana logra, después de la guerra, adquirir una técnica narrativa infinitamente más variada, liderar la exposición épica simultáneamente en varios planos (*Ion*, *Concierto din muzica de Bach*), para agregar una cronología discontinua y derrocada (*Patul lui Procust*); para usar, a través de Camil Petrescu, Gib Mihaiescu y F. Aderca, el monólogo interior; para trabajar con proyecciones simbólicas y subtextos crípticos, como Mateiu Caragiale; para tomar la forma de un diario y permitirse las libertades del ensayo, como Mircea Eliade y Mihail Sebastian. Las principales experiencias europeas se asimilan rápidamente en esta dirección. De Zola se pasa a Proust y Dostoievski, redescubierto a través de Gide. Incluso la fórmula de Joyce despierta interés y encuentra aplicabilidad. El sabor del experimento es tal que propaga y reincorpora las reacciones al modelo balzaciano. Esto se traduce en una sincronización sin imitaciones de la novela europea, ya que a pesar de que los escritores rumanos experimenten casi todas las técnicas y fórmulas modernas, siguen fieles a ellos mismos, a su propia concepción y sensibilidad haciendo propuestas de creación inequívocas.

Así pues, analizando la novela rumana del año 1933, Serban Cioculescu enumera los grandes éxitos de este momento literario, un momento glorioso en la evolución del género. Después de comprobar que entre el periodo de antes de la guerra y el de después “tuvo lugar la ruptura”, afirma que al que le corresponde el honor de haber abierto un nuevo camino es a Liviu Rebreanu. Subrayando el realismo del escritor y el carácter polémico de su obra, el crítico revisa otros logros literarios y la novedad representada por ellos. Cezar Petrescu representaría la influencia de Balzac, M. Sadoveanu - la novela histórica, Ionel Teodoreanu - la novela poética, Hortensia Papadat-Bengescu - la novela cíclica y analítica, “de una intuición penetrante del entorno urbano”, Camil Petrescu - la novela moderna, caracterizada por “la autenticidad de la narrativa”, Constantin Stere - novela cíclica, tolstoiana, etc. Después de los novelistas consagrados, Serban Cioculescu recuerda otras categorías de intelectuales que “se dirigieron” hacia la novela: los autores de obras teatrales como Camil Petrescu y G. M. Zamfirescu, M. Sorbul y Victor Ion Popa; políticos: C. Stere; ensayistas: Mircea Eliade; críticos literarios: G. Ibraileanu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu, Mihail Sebastian, G. Calinescu; novelistas: Gib Mihaiescu y Tudor Teodorescu-Braniste; periodistas: N.D. Cocea; poetas: N. Davidescu. La conclusión del crítico: “todos los caminos llevan hoy a la novela”.

Una historia de la prosa rumana de entreguerras sería, por tanto, una historia de la novela. Y, sin embargo, la *Istoria literaturii romane contemporane* de E. Lovinescu parece demasiado marcada por el momento de su aparición. Según Lovinescu, una obra en prosa es solo aquella en la que estamos tratando con la épica pura. Todo lo que tocaría el lirismo no sería prosa. Perpessicius, Pompiliu Constantinescu y otros críticos sostienen, por el contrario, que la infusión de lirismo en prosa es una característica de la modernidad. Desarrollando la teoría de la novela subjetiva, Pompiliu Constantinescu muestra que nuestros escritores, “saturados” por el mundo material, por los aspectos descriptivos, por los tipos comunes de “samanatorism” y “poporanism”, se dirigen hacia “el análisis de sí mismos, hacia ese universo más complejo, matizado y trágico, que se revela a través de lo psicológico”. Con todo ello, hay un cambio de perspectiva. El crítico ofrece también algunos ejemplos, que apoyan sus afirmaciones: las novelas de G. Ibraileanu, Camil Petrescu y Anton Holban.

Por otro lado, *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent* (1941) de G. Calinescu no es realmente una historia, sino una galería excepcional de retratos y obras, presentada acorde a diferentes criterios. Así, el capítulo “Romancierii” está subintitulado: *Ramanul gloatei. Romanul copilariei. Proustienii* (La novela de la multitud. La novela de la infancia. Proustianos), que ni siquiera cubre toda la producción rumana del momento, ni pertenece a un criterio unitario. *Romanul gloatei o romanul copilariei* representa un criterio temático, mientras que el proustianismo es una cuestión de visión artística. Lo mismo en el caso de Ovid S. Crohmalniceanu en *Literatura romana intre cele doua razboaie mondiale* (1967), aunque mejor organizada (la visión de G. Calinescu siendo aún la dominante), también mezcla los criterios, hablando, por ejemplo, sobre *Realismul dur* (el realismo duro), en el que presenta a Liviu Rebreanu, pero también a G.M. Zamfirescu (un sentimental), y a *Caleidoscopul mediilor* (El Caleidoscopo de los Medios), *Analiza psihologica* (Análisis Psicológico), *Reconstituirea balzaciana* (La reconstrucción de Balzac), etc. En otras palabras, interfieren planos diferentes (visión más temática) omitiendo el criterio histórico.

Sintetizando, Al. Piru reduce el problema de la novela rumana de entreguerras a tres preguntas: La primera pregunta, formulada por Ibraileanu y después por E. Lovinescu, es “¿Qué mundo debe tratar primero el novelista rumano; el mundo rural o el mundo urbano?”; la segunda pregunta es: “¿Qué enfoque tiene que tener el novelista; un enfoque moral o social (novela psicológica o novela social)?”, y finalmente, la tercera pregunta se refiere a cuestiones técnicas:

“¿Continuará la fórmula de la novela de tipo clásico (Balzac) o la fórmula de la novela moderna (Proust, Joyce, Gide, etc.)?”

Hoy sabemos cómo han evolucionado las cosas. No importa si una novela es rural o urbana, si es social o psicológica, objetiva o subjetiva, proustiana o kafkiana, etc., lo que importa es, sobre todo, si se eleva o no al valor del verdadero arte. Al alcanzar el florecimiento máximo, la novela rumana de entreguerras, independientemente de las técnicas utilizadas, ha dado a la literatura grandes creadores de vida, artistas de universos inconfundibles a través de los que nos podemos relacionar con los valores europeos.

En un periodo de tiempo muy corto, la novela rumana de entreguerras ha logrado sorprendentes avances en la técnica narrativa, en la estructura estilística, de gran diversidad y complejidad, continuando y profundizando una tradición, y, al mismo tiempo, rehaciendo a su manera las experiencias de la novela europea. Más allá de las influencias y las modas, las tendencias y las orientaciones, los grandes novelistas representan por sí mismos una dirección.

Así es como aparecen Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Camil Petrescu, Mateiu I. Caragiale, G. Calinescu, Cella Serghi, etc.

2. CAPÍTULO II

Mujeres, literatura y prensa: reflejos de un cambio social

“Cuando las mujeres nos separamos (nos retiramos, nos escapamos, nos reagrupamos, vamos más allá, nos partamos, salimos, emigramos, decimos no), estamos simultáneamente controlando el acceso y la definición. Es una doble insubordinación, ya que ambas cosas están prohibidas.”

Marilyn Frye

A partir del siglo XIX las mujeres acceden de forma masiva a la lectura, y de ello quedó profunda constancia en la literatura de la época. Una de las razones por las que se mejoró la educación de las mujeres era, desde el punto de vista oficial y más extendido, el de fomentar la de sus hijos: las mujeres contribuían socialmente a la nación a través de sus labores como institutrices y maestras de los futuros ciudadanos. A su vez se crearon instituciones que contribuían al acceso a los libros por parte de la población femenina, serán las asociaciones o clubes en las que las mujeres se reunían para leer y comentar estas lecturas. Así se crea un vínculo afectivo que ayuda a superar la sensación de soledad y menosprecio que sufrían las mujeres que querían saber más. Al mismo tiempo las reclamaciones feministas empiezan a hacerse oír de manera más pública. La lectura, como medio de comunicación, se convertiría en un importante instrumento de socialización femenina. Mientras que los hombres debatían sobre las noticias de los periódicos, las mujeres consumían ficción y manuales prácticos sobre sus roles y funciones: revistas de ficción, recetarios, manuales de bordados, etc.

Pero las lectoras comenzaban a exigir reconocimiento, y en respuesta a esta exigencia las mujeres comienzan a aparecer como protagonistas, convirtiéndose en un elemento recurrente en las obras. Muchas de ellas eran escritas por hombres con el objetivo de ganarse al público floreciente femenino. En las novelas del siglo XIX se asoció a las mujeres con cualidades supuestamente femeninas, como la vulnerabilidad y la irracionalidad emocional. Las obras, destinadas al público femenino, tenían el propósito de aleccionarlas y marcarles el tipo de conducta que se esperaba de ellas. Otro tipo de lecturas eran: libros de higiene, educación maternal, literatura específica, sobre todo cuentos, fábulas o novelas de marcado tono moralizante, obras de devoción y piedad o revistas femeninas, cuyo evolución y progreso constituyen un acontecimiento dentro de la historia del periodismo.

2.1. La imagen de la mujer en la prensa rumana de entreguerras

Ignoramos nuestra verdadera estatura hasta que nos ponemos de pie.

Emily Dickinson

El contexto histórico favorable del período de entreguerras, el crecimiento económico sin precedentes y el florecimiento cultural al nivel de la civilización occidental contribuyeron al aumento de número de publicaciones existentes a nivel nacional —un proceso natural—, ya que la prensa se considera el espejo de la sociedad. Estamos ante un momento de crecimiento de la prensa popular, con un grado alto de comunicación con las masas, en comparación con la prensa algo elitista del siglo XIX, y de la prensa independiente, fuera del ala de los intereses políticos.

Aparecen el periódico *Universul*³⁷ (24 de agosto 1884–1916, 1918–1953), fundado por Luigi Cazzavillan y *Adevărul* (1888–1916, 1919–1937, 1946–1953), cuyo director fue durante Constantin Mille (1898–1922). Con ellos se marca el comienzo de la prensa popular, con influencia en grandes categorías de lectores, debido al precio muy bajo, así como a los distintos anuncios y artículos de publicidad.

El periodo de entreguerras ha ofrecido a las mujeres rumanas el salto más abrupto del estatus de la mujer recluida en el espacio privado (*ama de casa*) a la mujer capaz de moverse con libertad en el espacio público; además de todos los privilegios que la emancipación supone: poder llevar pantalones, el cabello corto, la posibilidad de practicar deportes junto con los hombres o ir en bicicleta. Todos estos cambios están plasmados en los periódicos y revistas de la época, fuentes incansables de todos ellos y los dilemas que trajeron. Los retratos más frecuentes y más expresivos del momento muestran una mujer emancipada, aunque fuertemente condicionada por las cicatrices del patriarcado. Nuestra intención es rehacer el retrato de la mujer de entreguerras analizando el contenido de algunos de los periódicos y revistas más representativos de la época.

³⁷*Universul* es uno de los primeros periódicos informativos rumanos que aparece en Bucarest. Su creador es Luigi Cazzavillan, un periodista italiano que llega a Rumanía en 1877 como corresponsal de guerra. Durante el periodo de entreguerras es dirigido por Stelian Popescu y su orientación política es de centroderecha.

Universul publica, el 4 de enero de 1930 en el artículo *Energia femeilor* (La energía de las mujeres): “Las mujeres, por nuestra parte, no tenemos que olvidar que nuestro principal papel sigue siendo el de dueña del hogar, de guía de los hijos que formaran la nueva generación de los que deberán progresar en el dominio científico, pero también en lo moral, especialmente en lo moral”. La autora del artículo es una mujer (Aura Sachelarie) y, a pesar del claro anclaje en el rol tradicional de la mujer, estos fragmentos representan los primeros pasos de la mujer hacia la modernidad. La misma Sachelarie plantea: “¿Es, la mujer, un ser frágil que no puede hacer esfuerzos en cuanto a su energía? Para poder tener una respuesta, vamos a pensar en nuestra campesina, la que trabaja de sol a solo junto al hombre.”

Está claro que las mujeres empiezan a tener conciencia de la situación que viven y el hecho de que lo hacen a través de la prensa, un medio de comunicación que llega cada vez más a más mujeres durante el periodo de entreguerras representa un avance significativo. Desenmascarar la normatividad de género y reflexionar acerca de las relaciones que las mujeres tienen con los hombres, tanto a nivel personal como a nivel social, es de lo más revolucionario en este momento histórico.

En 1919, Valentina D. Focșa, la directora de *Asociația pentru emanciparea civilă și politică a femeii* (La Asociación para la emancipación de civil y política de la mujer), publicaba en el periódico de la organización las principales reivindicaciones del movimiento. Algunas de estas, como “la modificación de los artículos del código civil, comercial y las demás leyes, en cuanto al estado de minoría e incapacidad jurídicas de la mujer independientemente de la perspectiva de análisis”, “el derecho de elegir y de ser elegidas en los Consejos comunales, y capital de distrito, como también el derecho a ocupar, en base a los títulos académicos obtenidos, cualquier puesto”. Como defiende Pilar Pardo Rubio, pensar y luchar por lo que todavía no existe es una tarea que requiere heroicidad, no la de las guerras, la que reconocen nuestras plazas y estatuas públicas, sino la que humaniza porque supone la virtud individual del asombro, de la mirada limpia, para hacer posible el juicio sin condicionamientos previos, y la necesidad emocional de no terminar en nosotros mismos, en nuestras necesidades e intereses, por muy satisfechos que nos sintamos individualmente. Ningún privilegio que se nos muestre como tal debería resultarnos sostenible; eso supone apostar por el valor de la igualdad, único suelo desde el que podemos reconocer y recompensar la valía del mérito y atender las

dificultades o desventajas en el abanico de diferencias individuales que conforman nuestra convivencia.³⁸

Algunos de los defensores hombres de los derechos de las mujeres —a través de sus artículos en la prensa— fueron: el general Averescu, el liberal Ion I.C. Bratianu o el conservador Alexandru Marghiloman. *Universul* describía también las reuniones de los círculos de mujeres dirigidas por Alexandrina Cantacuzino, la ex-esposa de premier conservador Grigore Cantacuzino y, tal vez, la feminista más apasionada del momento. En todos sus discursos, Alexandrina criticaba duramente a “la mujer muñeca, la mujer objeto de placer y lujo, la mujer parasitaria, infantil”. Aunque defensora de la emancipación femenina, Alexandrina Cantacuzino entiende que la familia es, sin embargo, prioritaria: “¿Pensáis que la homogeneidad de la familia estará mejor asegurada cuando la mujer entrará en un partido y el marido en otro? ¡Las mujeres que sean, antes de nada, madres!”

Al lado de la imagen de la mujer emancipada, consciente de su nuevo rol social, la presa de entreguerras publicaba también artículos dedicados a la mujer delicada, sensible, pura, preocupada de la moda y la gastronomía, de las decoraciones interiores o del arte de dominar los buenos modales. De hecho, este tipo de publicaciones son las más frecuentes durante la época.

La revista *Domnita* (La señorita), por ejemplo, debatía entre sus páginas acerca de problemas relacionados con la imagen de la mujer bella y estaba informada de los últimos progresos, ofreciendo noticias sobre los concursos de belleza. Otras revistas de entreguerras enfocadas en artículos dedicados al cuidado de la belleza femenina como *Cronica modei* (Crónica de moda) *Cum să-ți păstreze femeile bărbatul iubit* (Cómo mantener al hombre amado) son también *Mariana*, *Revista scriitoarei inchinata talentului feminin* (Revista de la mujer escritora dedicada al talento femenino), y *Jurnalul femeii* (El diario de la mujer).

Jurnalul femeii, dirigido por Emilia Trailler, también publicaba artículos sobre la importancia de la mujer en la Primera Guerra Mundial. En 1922, E. Delasurpa escribía: “La participación de la mujer en la guerra ha hecho que las mujeres dejen de lado las actividades

³⁸ Pilar Pardo Rubio, *El feminismo en 100 preguntas*. Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid, 2017, pág. 73

pensadas para atraer a los hombres. A través de su incorporación gradual en todas las profesiones, del intento de acceder a todas las profesiones intelectuales y de conseguirlo, ellas han visto que pueden encontrar su felicidad en el trabajo personal e independiente.”.

“¿Deben participar las mujeres en la política?”, se preguntaban los periodistas del *Adevărul* (La verdad) a principios de los años treinta. Respondían, entre otros, Ioan Cantacuzino y Constantin Agretoianu. El académico Cantacuzino escribía: “Femeia trebuie să se ferească să-și compromită prestigiul întrebuițând metodele învechite ale partidelor de la noi. Trebuie să fie o forță de apropiere, nu de vrajbă și distrugere”.³⁹

El conservador Argetoianu ha ido más allá con sus observaciones: “Socotesc că bărbații, când fac politică, fac o prostie. N-aș îndrăzni din politeță să calific și actul doamnelor de a se înscrie în politică. Cred că, deocamdată, rolul femeii ar fi mult mai potrivit cu firea ei dacă și-ar mărgini activitatea la chestiunile de ordin gospodăresc și economic”.⁴⁰

Al gran historiador Nicolae Iorga, también le preocupaba la evolución de la imagen de la mujer durante este periodo. Los redactores del *Neamul Romanesc* (El pueblo rumano) dirigido por Iorga, escribían en enero del 1940: “Este drept, mirajul orașelor, cu toată superficialitatea lor lustruită, contribuie permanent la vătămătoare interpretări a lucrurilor, la slăbirea calităților bune și la diformarea lor. Înclinările proaste, nezăgăzuite, și lipsa de îndrumări duc la lăncezeala care se observă în multe din gospodăriile rurale. Iar creșterea copiilor... Dumnezeu cu mila!”.⁴¹

A pesar del esfuerzo de las mujeres de ganar visibilidad en la vida pública, su labor se hacía muy difícil, encontrándose con todo tipo de críticas, sobre todo por parte de intelectuales de prestigio de la época. Un ejemplo de ello George Călinescu. El crítico hizo duras críticas

³⁹ Trad.: La mujer debe cuidar su prestigio utilizando los antiguos modelos de nuestro partido. Tiene que ser una fuerza cómplice, no destructiva.

⁴⁰ Trad.: Considero que lo hombres, cuando hacen política, hacen tonterías. No me atrevería por educación a calificar el acto de las mujeres de participar en la política. Creo que, por ahora, el rol de la mujer sería más adecuado a su manera de ser si limitase su actividad a las cuestiones de orden doméstico y económico.

⁴¹ Es cierto, la ilusión de las ciudades, con toda su superficialidad pulida, contribuye permanentemente a la errónea interpretación de las cosas, a la debilidad y deformación de las características positivas de las mismas. Las malas costumbres y la falta de instrucciones llevan a la pereza que se puede observar en muchos hogares rurales. En cuanto a la crianza de los hijos... ¡qué Dios nos ampare!

derivadas de la doma clásica razón-sentimiento aplicada a la oposición masculino-femenino además de considerar a la mujer un “satélite del hombre”: “femeia e un satelit al bărbatului. [...] Pasiunile ei sunt strâns înfeudate instinctelor, violent practice. [...] Femeia este fizică, bărbatul – metafizic”.⁴²

Es interesante observar como en 1937, en el periódico *Universul*, lo que más se puede leer relacionado con la imagen de las mujeres, son textos publicitando todo tipo de productos de belleza. Los textos contienen recomendaciones y consejos que tienen como fin conservar la feminidad y/o la “gracia femenina”. Así pues, el perfume y los polvos MASCARADE, se publicitan con la idea de fondo de que ayudan a crear “un ambiente de juventud y buen humor alrededor de la mujer”, además de añadir “un toque original” a su presencia:

Parfumeria L.T. Piver Paris prezinta noua sa creatie MASCARADE:

Pudra, parfumul si apa de colonie MASCARADE, prezentate in flacoane si cutii demene de continutul lor ales, au fost primite cu entuziasm in toate saloanele moderne din Paris, Londra, New York. MASCARADE este o realizare de mare succes in arta parfumeriei franceze. Exala un parfum subtil si rafinat ce ises din banal, creiand in jurul femeii o atmosfera de tinerete si buna dispozitie. Parfumul si apa de colonie MASCARADE aduce o nota originala, care contribuie in mare masura la gratia feminina. Pudra MASCARADE, neegalata in finete si aderenta, este ambalata splendid.⁴³

⁴² la mujer es un satélite del hombre [...] Sus pasiones están estrictamente ligadas a instintos prácticos [...] La mujer es física, el hombre - metafísico.

⁴³ La perfumería L.T. Piver Paris presenta su nueva creación MASCARADE. Los polvos, el perfume y el agua de colonia MASCARADE, presentados en botellas y cajas dignas de su contenido especial, han sido recibidas con entusiasmo en todos los salones modernos de París, Londres, Nueva York. MASCARADE es un gran logro arte de la perfumería francesa. Exhala un perfume sutil y refinado que sale de la banalidad, creando alrededor de la mujer un ambiente de juventud y buen humor. El perfume y el agua de colonia MASCARADE trae un toque original, que contribuye en gran medida a la gracia femenina. Los polvos MASCARADE, inigualables en finura, están envueltos espléndidamente.

⁴³ Trad.: Esto es lo que necesita su rostro. Las cremas Scherk mantienen la belleza natural de su rostro proporcionándole la alegre sensación del cuidado cultivado, justo lo que necesita para su éxito. La crema Trisena - crema de día - da a su rostro un tono delicado y luminoso. Defiende los poros, formando una base ideal para los polvos. Para el tratamiento de noche utilice Cold Cream Scherk, de cera de abejas y aceites finos, que limpia,

Otro artículo asocia el éxito de las mujeres con la crema que utilizan para su rostro, ya que las anima a utilizar una marca específica de cosméticos para conseguir triunfar:

De aceasta are nevoie tenul Dv. Cremele Scherk mentin frumusetea naturala a tenului Dv. si ii dau fericita senzatie a ingrijirii cultivate, de care aveti nevoie pentru succesul Dv. Crema Trisena - crema de zi - da tenulul tonalitatea delicata si mata. Ea apara porii, formand o baza ideala pentru pudra. Iar pentru tratamentul de seara Cold Cream Scherk, din ceara curata de albine si uleiuri fine, curata, hraneste si intareste epiderma. Cine apreciaza o cura eficace de infrumusetare, va alege cremele Scherk... Cremele Scherk se vand in borcane Lei 93 si 123 - in tuburi Lei 47 si 67.⁴⁴

En el mismo periódico nos encontramos con imágenes de mujeres que anuncian obras de teatro o grandes espectáculos en los sitios emblemáticos de la capital. Sin duda alguna ganan visibilidad y protagonismo. Lo más importante es, sin embargo, que a partir de esta época la mujer aparece también en artículos relacionados con la cultura. El mismo número de *Universul* elogia la actuación artística en el Ateneo Rumano de las chicas de la Escuela Normal “Madona Dutu” de Craiova que, durante dos horas y media dejaron boquiabierta a toda la audiencia. El artículo —extenso— viene acompañado de una fotografía en la que se puede observar al grupo de chicas en el escenario y en el que se ofrecen todos los detalles del evento:

Duminica, 19 Dec. dupa amiaza, sala “Ateneului Roman” a cunoscut o manifestare artistica putin obisnuita. In fata unei audiente formata in majoritate din corpul didactic al Capitalei si din adevaratii iubitori ai cantecului romanesc, s’a desfasurat timp de doua ore si jumatate, concertul scoalei normale de fete „Madona Dudu” din Craiova, sub patronajul d-lui prof dr. C. Angelescu, ministrul educatie nationale. In cuvantu

alimenta y fortifica la epidermis. Quien aprecia un cuidado de belleza eficaz, elegirá las cremas Scherk... Las cremas Scherk se venden en tarros a 93 y 123 Lei y en tubos a 46 y 67 Lei.

en el arte de la perfumería francesa. Exhala un perfume sutil y refinado que sale de la banalidad, creando alrededor de la mujer un ambiente de juventud y buen humor. El perfume y el agua de colonia MASCARADE trae un toque original, que contribuye en gran medida a la gracia femenina. Los polvos MASCARADE, inigualables en finura, están envueltos espléndidamente.

⁴⁴ Trad.: Esto es lo que necesita su rostro. Las cremas Scherk mantienen la belleza natural de su rostro proporcionándole la alegre sensación del cuidado cultivado, justo lo que necesita para su éxito. La crema Trisena - crema de día - da a su rostro un tono delicado y luminoso. Defiende los poros, formando una base ideal para los polvos. Para el tratamiento de noche utilice Cold Cream Scherk, de cera de abejas y aceites finos, que limpia, alimenta y fortifica la epidermis. Quien aprecia un cuidado de belleza eficaz, elegirá las cremas Scherk... Las cremas Scherk se venden en tarros a 93 y 123 Lei y en tubos a 46 y 67 Lei.

introdutiv, d-na Elena C. Pasalega, distinsa directoare a scolii, a pus in evidenta cu multa simtire si aleasa eruditiune, valoarea si insemnatatea artistica a melosului popular oltenesc, prezentand forme ale particularitatii neintalnite in alte regiuni, de rara originalitate, vechime si mai ales frumuseti si care alaturi de celelalte podoabe ale traditiunii pastrate cu adevrata sfintenie, alcatuiesc nepretuitul tezaur artistic si spiritual al Olteniei. A urmat bogatul concert sub conducerea talentatului compozitor Nelu Ionescu. Scoala - constienta de arta superioara pe care o reprezinta - s-a infatisat printr-un cor de 100 de voci de o impresionanta omogenitate si mai ales unitate euritmica.

Rareori ne-a fost dat sa ascultam o masa de voci prezentand o mai desavarsita inteligenta artistica si subtilitate in interpretarea celor mai fine intentii si simtiri. Zecile de voci se topeau intr-o singura voce, emotiv colorata. Corul posedea intr-un grad cu adevarat neobisnuit simtul nuantei si chiar al subnuantelor, de la cele mai suave pianissimo pana la amploarea cea mai exploziva, uimind prin perfecta-i dictiune si frazare.

E un cor cu totul spiritualizat ca fel de a canta si de a infatisa toata gama de gingasie, de simtire si duiosie a sufletului [...].⁴⁵

Otro ejemplo de artículos donde la imagen de la mujer está relacionada con lo artístico y cultural es el que habla de la soprano y actriz rumana Hariclea Darclee. Después de dar voz a Tosca de Puccini, a Wally de Alfredo Catalani e Iris de Mascagni, la artista cae en el olvido en el mundo cultural de entreguerras de la capital. El artículo tiene como objetivo recordar su importancia para el mundo rumano y evitar que suceda con ella lo mismo que sucedió con otros

⁴⁵ El domingo 19 de diciembre por la tarde, la sala del Ateneo Rumano acogió una manifestación artística inusual. Frente a una audiencia formada principalmente por el personal docente de la Capital y por los verdaderos amantes de la música rumana, tuvo lugar -durante dos horas y media- el concierto de Escuela Normal de chicas “Madona Dutu” de Craiova, que se llevó a cabo bajo el patrocinio del profesor Dr. C. Anghelescu, Ministro de Educación. En un discurso introductorio, la Sra. Elena C. Pasalega, distinguida directora de la escuela enfatizó con sentimiento y erudición, el valor y el significado artístico de Oltenia, presentando formas de su peculiaridad; de rara originalidad, antigüedad y, sobre todo belleza y que, junto con otras tradiciones mantenidas con santidad, conforman el precioso tesoro artístico y espiritual de Oltenia. Al discurso introductorio, le siguió el maravilloso concierto guiado por el director Nelu Ionescu. Raramente pudimos escuchar un mix de voces de tal inteligencia artística y sutileza al interpretar los sentimientos más profundos. Decenas de voces se fundieron en una sola, coloreada de emociones. El coro tenía un gran sentido de los matices y sutilezas, variando desde el *pianissimo* más suave hasta la amplitud más explosiva, sorprendiendo por su perfección. Es un coro completamente espiritualizado como forma de cantar y expresar toda la gama de fragilidades y sentimientos del alma.

grandes artistas rumanos: no recibir en vida el reconocimiento merecido. El artículo se titula “Pentru marea artista Darclée” (Para la gran artista Darclée):

Un comitet alcatuit, cu primul nume al d-lui Cezar Petrescu, nume care recomanda, si retine „anunta pe toti ai caror sensibilitate umana este accesibila gestului care ajuta si mangaie, ca marea cantareata Darclée, traieste printe noi, uitata. Acea care a cunoscut gloria cu toate deliciile si marile ei fericiri; sta astazi anonima, retrasa unde nu stim cum viata ei fiind o mare tristeta, cu atat mai mustratoare pentru o generatie si un timp pentru lesne uitator al oamenilor cari au creat, prin personalitatea lor deosebita, [...] de a sta in randul neamurilor creatoare pe planul artei. Sa nu facem, astfel, si pentru cantareata Darclée, ceea ce regretam ca nu am facut la timp, pentru altii pastrandu-ne in noi pareri de rau inutile ori asistand ca spectatori ai unor polemici, ce-ar fi de dorit sa nici nu existe in jurul unor mari figuri ale culturei noastre superioare, fata de care nu am avut gestul ce nu se uita.

Pentru o mare artista, toate mangaierile inimii, intreg sprijinul celor ce simt in ei duiosiiile amintirilor si intatoririle culturale.⁴⁶

La publicidad —como en el ejemplo que citamos a continuación— es muy habitual en todos los periódicos de entreguerras. Promociona un producto de cuidado del hogar y de la familia y se construye en el estereotipo de la mujer ideal: mujer virtuosa, bella, inteligente y —por último, pero no menos importante— limpia y ordenada. Está exclusivamente dirigido a las mujeres, asumiendo y perpetuando la idea de que el varón no se encarga de las tareas domésticas:

⁴⁶ Trad.: Un comité compuesto, por el nombre del Sr. Cezar Petrescu, un nombre importante que se queda en la memoria “anuncia a todos aquellos cuya sensibilidad humana es accesible al gesto que ayuda y acaricia, que la gran cantante Darclée, vive entre nosotros olvidada. La que conoció la gloria con todas sus delicias y alegrías, permanece hoy anónima, retirada a una vida de tristeza, sin que se tenga en cuenta que pertenece a una generación que nos ha dado -a través de su personalidad especial- [...] la posibilidad de alinearnos con otras grandes naciones en el plano artístico. No hagamos con ella lo que solemos hacer cuando nos arrepentimos por algo que no hicimos a tiempo; guardándonos dentro lamentaciones inútiles o siendo simple espectadores de una polémica - lo que sería deseable que no existiera en torno a las grandes figuras de nuestra cultura - consagrándole el olvido. Para una gran artista, todas las caricias del corazón, mi total apoyo a aquellos que sienten dentro las fragilidades del recuerdo y los deberes culturales.

Comod, curat, igienic si economic este numai fierul de calcat electric. Doamnelor, progresele tehnicei inving trecutul. Dv. Aveti la indemana fierul electric. Nu cumpaniti; foloasele lui sunt asa de multe, incat trebuie neaparat sa vi-l procurati.⁴⁷



Otro ejemplo interesante es el del *Champán Mott 1914*, publicidad que juega con el papel de *femme fatale* de la mujer. La imagen del anuncio es también significativa, ya que la mujer está cabalgando al hombre y le domina con un látigo. Estamos ante el estereotipo de la

⁴⁷ Cómoda, limpia, higiénica y económica es solo la plancha eléctrica. Señoras, los avances de la técnica vencen el pasado. Ustedes tienen a mano la plancha eléctrica. No esperéis, sus beneficios son tantos que es necesario que lo compréis.

mujer sensual, atractiva, bella, astuta que utiliza “sus armas de mujer” para conseguir lo que quiere.

Cand o femeie comanda —fie in viata— fie la un local de petrecere, fiti atenti ca dorintele ce le exprima sa corespunda feminitatii sale. Astfel, in ce priveste sampania, bucurati-va daca ea va cere Mott 1914. Pentru ca aceasta bautura va intruni sufragiile tuturor comensanilor, atat a bauturilor amatori de viguros, cat —in deosebi— a sexului frumos care apreciaza nuanțele delicate.⁴⁸



⁴⁸ Trad.: Cuando una mujer mande —sea en la vida— sea en un evento, tenga en cuenta que los deseos que exprese correspondan a su feminidad. Así pues, en lo que respecta al champán, disfruten si ella pide Mott 1914. Porque esta bebida satisfará el estado de ánimo de todos los comensales, tanto de los vigorosos aficionados como —especialmente— del sexo bello que aprecia los matices delicados.

La expresión “sex frumos” (sexo bello) es también reflejo de la concepción social y de los roles asociados a los géneros masculino y femenino.

Sin embargo, en *Viitorul* (el Futuro) encontramos una portada diseñada por Botaciu, que muestra a una mujer, a un hombre y a un perro —pertenecientes a la clase alta de la sociedad— teniendo un diálogo corto de lo más sorprendente.



La ilustración lleva el título de “Nedumerire” (Duda):

EL: Cand vom fi insurati iti voi satisface cele mai mici dorinti.

EA: Dar pe cele mai mari cine o sa mi le satisfaca?⁴⁹

⁴⁹ Trad.: ÉL: Cuando nos casaremos te cumpliré (hasta) los deseos más pequeños.

EA: Pero ¿quién me cumplirá los deseos más grandes?

Aquí podemos observar un cambio significativo en la percepción de la imagen de la mujer, ya que es ella la que contesta de forma irónica al hombre a la promesa de que se le cumplan hasta los deseos más insignificantes. Esta salida de los límites de un rol bien definido en años anteriores se da en la segunda mitad de los años treinta, período en el que comienzan a ser cada vez más frecuentes los artículos o crónicas literarias y culturales que incluyen y vizibilizan a las mujeres.

Uno ejemplo de ello es la crónica literaria dedicada a la escritora Elena Farago (1878-1954) el periódico *Timpul* (1940). Farago fue galardonada por la Academia Rumana con el premio *Adamachi* por los volúmenes *Șoapte din umbră* (1908) y *Traduceri libere* (1908), y posteriormente, por *Șoaptele amurgului* y *Din traista lui Moș Crăciun*, publicados en 1920. La crónica alaba el trabajo literario de Farago y habla de la importancia que tuvo la autora en la infancia del autor de la crónica, ya que la literatura de Farago se dirige —especialmente— al público infantil. La crónica también contiene uno de sus poemas:

Nu puteam sti atunci, ce semnifica numele acesta *Elena Farago* pentru literatura romana. Atat mi-aduc aminte: ca dintre toate cartile, cate le-am infratit cu anii copilariei, una singura mi-a placut mai mult: „Din traista lui Mos Craciun”. Palpita in cartea aceasta inima une scriitoare de impresionanta duiosie si de o inalta sinceritate a emotiilor pentru fiintele bune, plapande si nevinovate ale zgomotoasei noastre vietii, pentru copii, pentru „ingerii pamantului”. Pentru ei, pentru aceste suflete candide a scris Elena Farago, cele mai inspirate si mai sublime pagini din literatura noastra infantila.

“Daca-mi aplec, smerit, genunchii

Si mainile mi le ´mpreun

Nu ma gandesc sa fie Doamne,

Nici cel mai drept, nici cel mai bun.

Si nu te rog sa-i dai nici haruri,

Nici minte cine stie cat...

Mi-ar fi destul sa-l vad ca-mi creste

Nici prea frumos, nici prea urat;

Si nu l-as vrea nici prea cuminte,

Si nici din cale-afar' nebun;

Nici prea de tot supus s' asculte,

Dar nici sa rada de ce-i spun.

Si, mai ales, as vrea sa simta

In orice pas din traiu, mereu,

Ca cel mai credincios prieten

I-oi fi deapururi numai eu..."

Poeta care a scris aceste versuri de o frumusetate neasemuita, nu poate avea decat un suflet de rara gingasie. Si nu credem sa fie o alta scriitoare, dintre acelea cari s'au straduit pentru literele romane, care sa fi marturisit in fiecare creatie artistica, o mai autentica sensibilitate feminina, de cum a izbutit s-o exprime poeta Elena Farago. Tot ce are mai caracteristic universul de simtaminte sin cuprinsul unei inimi feminine, Elena Farago, a derivat in planul expresiei artistice. Prin cantecele ei, poti vedea ca printr'o poarta vrajita, sbaterile unui suflet, toienit de tristeti. In ritmurile versurilor, nu vei surprinde, insa, nici o nota de brutala afirmare a durerii, a desnadejdii. Din svoana intunecatelor suferinte, stihul pastreaza numai ecourile. De aci, impresia delicata a

discretiei, a acelei discretii pe care numai un suflet, de autentica esenta feminina, o poate dovedi.⁵⁰

Elena Farago es también la primera escritora mujer que le llama la atención al crítico E. Lovinescu y sobre la que escribirá más tarde en *Critice* (Críticas) e *Istoria literatura romane contemporane*: “Prin reducerea lirismului la esenta lui, la emotie, prin eliminarea orcarui element intelectual si chiar a orcarui element exterior, aceaste poezie e de calitate muzicala”.⁵¹

El retrato crítico de Elena Farago es significativo por dos razones: en primer lugar, es la caracterización más amplia hecha por Lovinescu a una poeta. En la primera mitad del siglo XX, las poetisas rumanas se han manifestado pobremente en la lírica y bastante más en la prosa. La contribución del modernismo en la lírica femenina se reduce —observaba el crítico— a la creación menor de Claudia Millian o Sanda Movilă, que, igual que otras poetisas (Mia Frollo, Alice Calugaru, Otilia Cazimir, etc.), no ocupa más que unas cuantas líneas en la obra crítica de E. Lovinescu. En segundo lugar, en este retrato —construido de atributos como “lirismo”, “emoción”, “sentimiento”, “inconsciente”, “pudor”, etc.— se encuentra la caracterización general de la literatura femenina desde la perspectiva del crítico.

Analizando estos artículos, podemos observar que, a pesar de que se le sigue dando mucha importancia al aspecto físico de las mujeres, las mujeres empiezan a ganar terreno en el mundo intelectual. Teniendo en cuenta que hasta el momento las mujeres han estado aparentemente ausentes en mundo cultural, es significativo que sus éxitos se empiecen a reconocer públicamente. Los periódicos son un claro reflejo de la evolución de la imagen de la

⁵⁰ Trad.: Por aquel entonces no podía saber qué significa este nombre —Elena Farago— para la literatura rumana. Solo recuerdo que, de todos los libros de mis años de infancia, sólo uno me gustó especialmente: *Din traista lui Moș Crăciun*. Palpita en este libro el corazón de una escritora de impresionante dulzura y honestidad de emociones por los seres buenos, frágiles e inocentes de nuestra ruidosa vida, y por los niños, los “ángeles de la tierra”. Para ellos, para estas cálidas almas escribió Elena Farago las páginas más inspiradoras y sublimes de nuestra literatura infantil. [...] La poeta que escribió estos versos de incomparable belleza, solo puede tener un alma de rara delicadeza. Y no creemos que haya otra escritora —de las que se esforzaron por la literatura rumana— que haya confesado en cada creación artística mayor autenticidad y sensibilidad femenina, que la poeta Elena Farago. Elena Farago derivó todo lo que tiene de característico el universo sin límites del alma femenina en el plano de la expresión artística. A través de sus creaciones, puedes ver, a través de una puerta mágica, los tormentos de un alma triste. De los oscuros rincones del sufrimiento quedan sólo los ecos. En el ritmo de los versos, sin embargo, no sorprenderás ningún matiz de dolor, de desesperanza. De ahí la delicada impresión de discreción, esa discreción que sólo un alma de auténtica esencia femenina puede demostrar.

⁵¹ Trad.: A través de la reducción del lirismo a su esencia, a la emoción, a través de la eliminación de todo elemento intelectual e incluso de cualquier elemento exterior, esta poesía es de calidad musical.

mujer a lo largo de los años de entreguerras. Si bien es cierto que predominan los artículos de productos de belleza y hogar, utilizando la imagen de la mujer como publicidad en los carteles de las obras de teatro para atraer al público masculino, empiezan a ser cada vez más frecuentes los artículos culturales en los que se celebra a la mujer escritora o artista.

La certeza de que las mujeres son seres racionales y, por tanto, deben ser ciudadanas, tener derecho a voto, educarse y trabajar en iguales condiciones que los hombres, se torna un desafío práctico cuando las mujeres se empiezan a mirar en el espejo de la efectividad y garantía de los derechos proclamados y obtienen una decepcionante imagen de la aclamada libertad e igualdad.

Rubio (2007) sostiene que el acceso a los recursos materiales y simbólicos, al dinero, conocimiento, tiempo, espacio, cuidado y saludo comienza a explicar por qué siguen las mujeres al margen del poder real, por qué no hablan con voz propia, por qué a la mitad de la humanidad se la sigue considerando un colectivo y sus políticas como sectoriales o accesorias desde la dirección del mundo que sigue siendo falsamente universal en monopolio masculino.

La cotidianidad está construida sobre la discriminación y subordinación de las mujeres y el poder político es ciego y sordo a esta realidad sobre el papel y solo son escuchadas las mujeres que renuncian a su rol de género y pelean su espacio en la arena pública, manteniéndose intacta la estructura patriarcal en el entramado social.

2.2. El feminismo y la transgresión de código en Rumanía

El feminismo es el paso de las mujeres del ser en sí al ser para sí, es su entrada en la historia como sujeto de la misma, viene a dar una alternativa a la sociedad patriarcal, es la revolución total.

Victoria Sau

El siglo pasado se caracteriza por la incansable lucha de las mujeres por terminar con las desigualdades a las que habían estado sometidas a lo largo de la historia, tanto a nivel social, como político y simbólico. En el siglo XXI seguimos luchando, aunque las desigualdades sean menos evidentes, todavía queda camino que recorrer para conseguir erradicar las desigualdades entre hombres y mujeres.

La teoría de los géneros, como la denomina la historiadora feminista María Milagros Rivera Garretas, va a proporcionar una categoría de análisis que marcará el movimiento feminista. El feminismo trajo consigo una reflexión acerca del uso del género masculino en los discursos y acciones, poniendo de manifiesto la supuesta universalidad del arte y la cultura tal y como la conocemos. Conceptos como “hombre”, “humanismo” e incluso “humano” han invisibilizado casi de manera sistemática a las mujeres. Con la definición y utilización de la categoría género quedará deslindado de forma contundente lo biológico de lo cultural. El lugar de la mujer en las relaciones sociales es tan cultural como el del hombre.

Hay muchos tipos de feminismos, pero todos ellos tienen algunas ideas en común. La crítica feminista generalmente está de acuerdo en que la opresión de las mujeres es un hecho, que el género deja su huella en los textos literarios y que la crítica literaria feminista también lucha por acabar con la opresión fuera del mundo de los textos. Partiendo de la base de que la crítica literaria es el análisis de textos literarios y de la información que contienen en relación con la sociedad de su tiempo, podríamos definir la crítica literaria feminista como el análisis de textos desde el punto de vista de las mujeres: cómo se representa a las mujeres, las imágenes del patriarcado, los estereotipos que aparecen, etc.⁵²

⁵² CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar: Crítica literaria y políticas de género, en *Feminismos y multidisciplinariedad*, 1. pp. 73-86. 2003

Aunque empieza a forjarse en los años 60, la crítica literaria feminista surgió como disciplina académica en la década de los 70, cuando una serie de profesoras universitarias de ambos lados del Atlántico intentaron aplicar el feminismo a su vida y a su trabajo. Desde la literatura, la crítica literaria feminista pasa a otros ámbitos como el cine, la televisión, la publicidad, etc. De hecho, la crítica feminista empieza como una parte del movimiento internacional de liberación de las mujeres.

La crítica literaria feminista se ha venido preocupando por diversos temas que tienen que ver con la representación y las condiciones de producción artística para las mujeres. Después de todo, la literatura, como expresión artística que es, muestra y reproduce las desigualdades sociales que se producen entre los sexos, contribuyendo de este modo a su perpetuación. Por tanto, una de las principales características de la crítica literaria feminista es la diversidad ideológica, temática y metodológica, derivada de su propio objeto de estudio, ya que un texto literario no puede entenderse de forma independiente al entorno sociocultural en el que se produce y se lee.

En un primer momento, la crítica literaria feminista se centró en el estudio de las imágenes y los estereotipos de las mujeres en la literatura escrita por hombres. La crítica literaria feminista pretendía contribuir a la transformación de las relaciones sociales. Kate Millet (1934) pone de manifiesto en *Sexual Politics* (1969) que la lucha por la igualdad también se juega en el mundo de la ficción literaria, y esto despertó el interés por la instauración de una nueva mirada crítica ante los textos.

Posteriormente, la crítica literaria feminista comienza a cuestionar el canon literario. Comienza así una labor de recuperación de las autoras notables, que habían sido relegadas y también se rescatan formas orales que se habían considerado extraliterarias.

Este interés coincide con una segunda etapa de la crítica literaria feminista, que busca crear una cultura propia donde se produzca una afirmación de la diferencia sexual. En esta etapa proliferan los estudios que buscan una coherencia que ha sido oscurecida por la cultura patriarcal.

En este momento Elaine Showalter (1941), académica y escritora estadounidense, será quien distinga dos tendencias dentro de la crítica feminista del momento:

- La que se fija en las mujeres como lectoras de literatura masculina, estudiando los estereotipos femeninos que aparecen en ella.
- La que se preocupa de las mujeres como productoras de una “escritura femenina” con géneros comunes, argumentos, etc.

Es esta autora quien desarrolla el concepto de ginocrítica en *Toward a feminist poetics* (1985), una corriente que busca rasgos diferenciales de género en el lenguaje, así como influencias literarias en la literatura escrita por mujeres.

A diferencia de las autoras del momento anterior, que se habían centrado en la denuncia de las imágenes estereotipadas de los personajes femeninos en la narración literaria escrita por hombres, la ginocrítica se centra en las imágenes y experiencias de las mujeres, así como en la visión de la feminidad en la literatura escrita por ellas.

La ginocrítica a partir del análisis de libros escritos por mujeres, intenta descubrir cómo ha afectado la opresión patriarcal a sus historias, y las estrategias usadas por las escritoras para escapar de ella: bajo un aparente respeto a los cánones literarios, en los relatos escritos por mujeres se pueden rastrear historias, temas, estructuras y construcciones literarias que hablan de la experiencia de género específicamente femenina (la maternidad, la gestación, la domesticidad...) y esto marca la diferencia con respecto a la literatura masculina.

Desde la ginocrítica se rescata y se da visión a una serie de dimensiones de la vida de las mujeres que en otros momentos de la historia eran menos apreciados, como por ejemplo la relación entre madres e hijas, la experiencia del matrimonio y la maternidad, la amistad entre mujeres, etc., no obstante, hoy en día estos temas continúan quedando reducidos al ámbito doméstico. Desde este punto de vista se analizan estrategias de resistencia y estereotipos convencionales para sacar a la luz cómo incide el género en la creación literaria.

En Francia, teóricas del feminismo como Hélène Cixous (1937), Julia Kristeva (1941) y Luce Irigaray (1930) también se propusieron encontrar en la literatura escrita por mujeres las marcas específicas de la femineidad.

Para ellas, la singularidad de esta literatura no se encuentra en las experiencias propias de lo femenino, sino más bien en ciertas estrategias de escritura que desarrollan las mujeres. Critican

la cultura occidental como opresiva y falocéntrica, y para distanciarse de ella experimentan y tratan de crear nuevas formas de escritura y pensamiento, incluso en construir un lenguaje específicamente femenino. Estas escritoras brindan otra perspectiva, donde las mujeres pueden hablar desde otro lugar, inaugurar un espacio al que los hombres no han tenido acceso: el espacio de la maternidad, el cuerpo de las mujeres, las voces de las madres. Ellas hacen del lenguaje la herramienta de rebelión, basándose en el psicoanálisis (de Jacques Lacan) y la filosofía (de Jacques de Rida).

En una fase más tardía, una parte de la crítica feminista siente la necesidad de orientarse hacia una definición estable de las mujeres como sujeto. El foco de interés deja de ser la historia de las mujeres, y pasa a ser la historia de las relaciones de género.

Toril Moi (1953) profesora y teórica feminista, considera que la búsqueda de una identidad femenina cae en una visión esencialista de las mujeres. Para ella, el problema “no se puede quedar en que el canon literario es masculino y las mujeres están infrarrepresentadas”- el canon de la literatura femenina puede resultar igual de opresivo por representar solo a un tipo de mujeres: “no hay una única tradición femenina”, ya que ésta es diferente dependiendo de la sexualidad, los valores sociales, etnia, etc.

En los 90, las reflexiones se orientaron hacia la teoría de género, trabajando sobre cuestiones relacionadas por una parte entre las diferencias en los textos escritos por hombres y por mujeres y por otra con la realidad del mundo postcolonial. Hasta este momento, la crítica feminista se había centrado casi exclusivamente en el estudio de los personajes femeninos y su caracterización estereotipada. Tania Modleski (1949) indica que los estudios sobre el género se basan en dos grandes falacias: por un lado, la presunción de heterosexualidad; y por el otro, la asunción de la igualdad entre hombres y mujeres. Con respecto a la primera afirmación, no podemos homogeneizar a la población porque no todo el mundo es heterosexual, con respecto a la asunción de la igualdad entre hombres y mujeres, tenemos que volver a subrayar que los hombres y las mujeres aun siendo diferentes, buscan igualdad entre ellos en relación a las oportunidades.

Las mujeres negras y las lesbianas también van a centrar su atención en el sujeto-mujer al que apelan las fundadoras de la crítica feminista, porque deja fuera a otras mujeres que no

son occidentales, blancas, heterosexuales o de clase media. Van a reivindicar sus diferencias respecto a su origen, su identidad sexual o su color de piel.

Gloria Anzaldúa (1942), junto a otras autoras, forma parte de lo que se ha denominado feminismo postcolonial. Éste cuestiona la imagen que se ofrece de las mujeres de los países en vías de desarrollo, en algunos discursos feministas occidentales, considerando que el canon literario occidental es además una forma de colonización discursiva.

La poeta americana Audre Geraldine Lorde (1934 - 1992), que se define como feminista, negra y lesbiana, reprocha a las feministas blancas el haber creado una única imagen de las mujeres negras: la de las víctimas. Por ello reivindica la autoridad material y simbólica de las mujeres negras como diosas y guerreras en las narraciones y en los mitos.

Frente a esa colonización discursiva, estas y otras autoras tratan de apropiarse conscientemente de su propia representación y crear sus propias narrativas teóricas y literarias. Este enfoque del feminismo está íntimamente ligado con la crítica literaria postcolonial, que tendrá mucha influencia en la crítica literaria feminista. Pone el acento en el problema de la representación del “otro”, ya sea el colonizado o las mujeres respecto al hombre, y le da una vuelta más a la crítica del canon literario: no sólo es androcéntrico, sino eurocéntrico.

En la actualidad, la crítica literaria feminista se plantea objetivos como poner de relieve la forma en que las mujeres son presentadas de acuerdo con las normas patriarcales que rigen la sociedad, dar visibilidad a las mujeres escritoras, rescatar las formas de expresión orales que se han tachado de extraliterarias, ofrecer pautas de lectura o crear un colectivo de lectura y escritura femenino.

En Rumanía, la crítica literaria feminista apenas se ha desarrollado y los estudios que se llevan a cabo todavía son escasos. En comparación con la voluminosa bibliografía que podemos encontrar en inglés o español, la aportación rumana (tanto originales como traducciones), resulta casi anecdótica. En Rumanía, el feminismo aparece en el siglo XIX, al mismo tiempo que en Occidente. Empezando con un esquema cada vez mejor definido en Belle Époque y consolidándose después –cuando las mujeres se vieron obligadas por las circunstancias a tomar las riendas de los oficios de los hombres– durante la Primera Guerra Mundial, el feminismo rumano llega a definirse con claridad en el periodo de entreguerras. Lo más importante que las feministas del periodo de entreguerras quieren y reclaman con tesón es el derecho a voto.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta primera ola del feminismo rumano es predominantemente urbana. Esto significa que la emancipación femenina se extiende debido a las mujeres de la alta sociedad, mujeres con educación que viajan al extranjero y están familiarizadas con los movimientos sociales internacionales. Éstas, contagiadas por las inclinaciones sociales de la época, deciden que ya es hora de revolucionar las mentalidades rumanas y realizar un cambio.

En 1919, *Asociația pentru emanciparea civilă și politică a femeii* (La asociación para la emancipación civil y política de las mujeres), dirigida por Valentina D. Focșa, publica en el periódico de la organización las reivindicaciones del movimiento: “modificarea articolelor din codul civil, comercial și celelalte legiuri, cari privesc starea de minorat și incapacitate juridică a femeii sub orice formă ar fi ele prezentate”, “dreptul de a alege și de a fi alese în Consilii comunale, județene, corpuri legiuitoare, precum și a putea ocupa, în puterea titlurilor academice ce ar putea să obțină, orice funcțiune”.⁵³

Entre los pocos hombres destacables del momento que sostienen y apoyan por escrito la lucha por los derechos políticos de las mujeres se encuentra el general Averescu, el liberal I.C. Brătianu y el conservador Alexandru Marghiloman.

A pesar de que las mujeres de entreguerras siguen estando apegadas a la moda, al maquillaje y a todas las cosas femeninas consideradas frívolas, algo cambia en su mentalidad. Las mujeres emancipadas del periodo de entreguerras empiezan a sentirse cada vez más incómodas con los asuntos exclusivamente domésticos a los que habían estado sometidas hasta el momento. Progresivamente, entre todas las libertades adquiridas, comienzan a contar con la posibilidad de llevar pantalones, cortarse el pelo, fumar, montar en bici y hacer deporte junto con los hombres; actividades realmente revolucionarias y aterradoras para los hombres conservadores de la época, que ven en esta evolución un peligro para la paz del hogar.

⁵³ Trad.: la modificación de los artículos del Código Civil, Comercial y otras leyes en lo que se refiere al estatus de minoría e incapacidad legal de las mujeres, el derecho a elegir y ser elegidas en los Consejos Comunales y Legales, como también la posibilidad de ocupar -en base a los títulos académicos obtenidos- cualquier puesto de trabajo.

Una de las feministas más apasionadas y entregadas de la época, filántropa y diplomática rumana, es Alexandrina Cantacuzino. Líder feminista en las décadas 1920 y 1930, critica con vehemencia la imagen de la mujer como muñeca parasitaria y objeto sexual. Dirige *Consiliulul Național al Femeilor din România*⁵⁴ creado en 1921 y *Asociația Femeilor din România*⁵⁵, es vicepresidenta del *Consiliul Internațional al Femeilor*⁵⁶, que representa *Alianța Internațională a Femeilor*⁵⁷, y representante de Rumanía en la Liga de las Naciones. También apoya la idea de un partido independiente de mujeres, por lo que en 1929 se crea *Gruparea Națională a Femeilor Române*⁵⁸, que aboga por la educación política de las mujeres y su activa participación en la misma. Sin embargo y a pesar de todo lo anterior, Alexandrina Cantacuzino no rechaza la idea de que la familia siga estando en primer plano.

Si tenemos que repasar de manera escueta la corriente feminista en la literatura rumana de entreguerras, está claro que hay que hablar de varios nombres de mujeres que se dan a conocer como escritoras durante este periodo. Algunas de las más conocidas son: Elena Farago, Alice Călugăru, Hortensia Papadat Bengescu, Igena Floru, Otilia Cazimir, Lucia Demetrius, Henriette Yvonne Stahl, Alice Soare, Magda Isanos, Cella Serghi, Anișoara Odeanu. Uno de los pocos defensores de la ola feminista y de las mujeres escritoras es el escritor Eugen Ionescu que en 1935 escribe en “Viața literară”⁵⁹, sobre “Generația fetelor”⁶⁰:

Nu mai avem deci scriitori tineri, dar avem fete, numai fete, școli de fete, interioritate de fete, fete amoroase, fete studente. Înainte, fetelor! Să faceți cultură și bucatărie! Și iată bucatăria devenită salon cultural: Erastia Peretz, Anișoara Odeanu, Lucia

⁵⁴ Consejo Nacional de Mujeres Rumanas

⁵⁵ la Asociación de Mujeres Rumanas

⁵⁶ Consejo internacional de las Mujeres

⁵⁷ la Alianza Internacional de las Mujeres

⁵⁸ Grupo Nacional de Mujeres Rumanas

⁵⁹ la Vida Literaria

⁶⁰ la Generación de las Chicas

Demetrius, Yvonne Rossignon, Sidonia Drăgușanu, Marta Rădulescu, Coca Farago, Elena Eftimiu etc. etc.⁶¹

Elena Filonte⁶² realiza un estudio interesante sobre las escritoras del periodo de entreguerras en el que subraya su contribución a la sincronización de la literatura rumana con los modelos literarios europeos. Según Filonte, las mujeres escritoras disfrutaban de buena crítica en general. Junto a Eugen Ionescu, otro de los escritores que apoyan la evolución de las mujeres en el mundo literario es Eugen Lovinescu. A pesar de esto, pocos de los nombres conocidos en el entorno cultural (Cella Serghi, Lucia Demetrius, Sofía Nădejde, Henriette Yvonne Stahl, Ticu Archip, Anișoara Odeanu, Sanda Movilă, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian y Hortensia Papadat Bengescu) se resisten al paso del tiempo y mantienen la receptividad de sus lectores.

A pesar de ello, durante el periodo de entreguerras las escritoras logran la emancipación del estatus artístico de la mujer en un contexto sociocultural aun fuertemente dominado por los principios y el impacto de las personalidades masculinas.

Antes de emanciparse en el espacio de la realidad sociocultural de entreguerras, las mujeres experimentan una liberación en cuanto a la presión de las mentalidades patriarcales en su literatura. El cambio de los principios de identidad femeninos es acogido con gran dosis de reservas. El mismo Lovinescu escribe en 1919:

Literatura feminină urmează nu numai condițiile sufletești ale sexului, ci și condiția lui socială. Femeia trăiește în lumea sentimentului ca într-o lume proprie. Funcțiunea ei primară e de a iubi. Amorul o mlădie ca pe un metal topit în nenumăratele forme ale dragostei, o aruncă în extaz mistic dinaintea Pelerinului divin sau o înconvoaie în fața leagănului. Amantă și mamă, iată cele două tipare ale eternului feminin. Între o porumbiță și o femeie sunt corespondențe ce le apropie, în unele privinți, mai mult decât

⁶¹ Ya no tenemos escritores jóvenes, pero tenemos chicas, sólo chicas, escuelas de chicas, sensibilidad de chicas, chicas amantes, chicas estudiantes. ¡Adelante, chicas! ¡Haced cultura y cocina! Y mirad la cocina transformada en salón cultural: Erastia Peretz, Anișoara Odeanu, Lucia Demetrius, Yvonne Rossignon, Sidonia Drăgușanu, Marta Rădulescu, Coca Farago, Elena Eftimiu etc.

⁶² FILONTE PANAIT, ELENA, „A treia femeie” din proza românească interbelică. *Ipostaze; dinamica reprezentării*

de porumbel și de bărbat; aceleași instincte puternice le stăpânesc și le conduc; femeia și femela iubesc la fel, iar, în fața primejdiei, își apără puiul cu același devotament matern. Dacă porumbeșele ar avea o literatură, s-ar asemana cu literatura celor mai mari scriitoare contemporane. (Lovinescu 1982: 124).⁶³

A gran distancia en el tiempo, el crítico Eugen Negrici considera que la literatura femenina es “otro concepto confuso, tan conveniente y útil”. Después de parecer severamente incisivo sobre la literatura femenina en general –considerándola una de las “ilusiones de la literatura rumana”, una “noble obsesión” de nuestra cultura–, Eugen Negrici es irónicamente concesivo con la literatura femenina de entreguerras: “Admitimos, sin embargo, que con respecto a las escritoras de entreguerras (y quizás solo cuando se habla de ellas), se puede invocar una cierta conjunción feliz de los astros que hizo atractivo el mundo de su literatura” (Negrici 2008: 201).

Negrici señala que, la literatura rumana –saturada de cierta tendencia, intensamente practicada– enfocada en el mundo rural y la objetividad, vive en el periodo de entreguerras la necesidad de investigar la interioridad y la ansiedad intelectual; se detecta un interés por la introspección y confesión, una curiosidad por estados de conciencia atípicos y por la intimidad difícil de revelar. Quien, entonces, se basa en el análisis, en la despiadada excavación de los rincones del alma, conoce y es capaz de resistir (con o sin la ayuda del apoyo de Lovinescu) el ímpetu de la idealización del mundo –a menudo notable en los escritores rumanos– tiene la oportunidad de despertar el interés de un número importante, y cada vez mayor, no solo de lectores cultivados, sino también de críticos.

Entendemos, por tanto, que en la opinión de la crítica las mujeres escritoras del periodo de entreguerras consiguen suscitar el interés del público y de los críticos literarios a través de su adaptabilidad a la sociedad del momento. Está claro que, la participación de las escritoras en la vida cultural rumana es mucho más compleja, tal y como lo demuestra sus obras; obras en

⁶³ Trad.: La literatura femenina sigue, no solo las pautas emocionales del sexo, sino también su condición social. La mujer vive en el mundo de los sentimientos como en su propio mundo. Su función principal es amar. El amor la moldea como a un metal fundido en las innumerables formas del amor, la arroja al éxtasis místico ante el divino peregrino, o la arrodilla frente a la cuna. Amante y madre, estos son los dos patrones de lo eterno femenino. Entre una paloma y una mujer hay correspondencias que las acercan, en algunos aspectos, más que del hombre; los mismos instintos fuertes las controlan y gobiernan; la mujer y la paloma aman del mismo modo y, ante el peligro, defienden a su cría con la misma devoción materna. Si las palomas tuvieran una literatura, se parecería a la literatura de las mejores escritoras contemporáneas.

las que a través de distintos registros artísticos expresan la emancipación del estatus de la mujer como el inicio de una nueva era dentro de la historia de su evolución.

El ensayo publicado por el filósofo francés Gilles Lipovetsky en 1997, *La troisième femme: permanence et révolution du féminin* (París, Gallimard), traducido al rumano en 2000 por Radu Sergiu Ruba y Manuela Vrabie en la Universe Publishing House, representa un punto de partida analítico, ya que el autor expone un punto de vista original de la evolución de la condición de la mujer a lo largo del tiempo, en la que Lipovetsky distingue tres periodos.

La “primera mujer” es, en la concepción original del autor, la “mujer despreciada” (Lipovetsky 2000: 180) de las sociedades primitivas, considerada de naturaleza inferior, subordinada al hombre, sistemáticamente desvalorizada y despreciada. La “segunda mujer” corresponde a la “mujer glorificada” (*Ibid.*, 182), un modelo impuesto desde la segunda mitad de la Edad Media, la mujer sagrada y halagada, considerada una verdadera hada hogareña, dotada con el poder de cambiar, a través de una educación moral ejemplar transmitida a los niños, toda la sociedad. La “tercera mujer o la mujer indefinida” (*Ibid.*, 184), dotada con el poder de reinventarse a sí misma, es un producto del mundo moderno y posmoderno, que ejerce sus derechos inconcebibles en el pasado, como por ejemplo la realización de estudios, la elección personal de una cierta profesión, la decisión de decidir el porcentaje de inversión personal en el ámbito laboral y familiar. A pesar de que las mujeres no tienen aún la supremacía en la vida política o económica, al menos son libres de gobernar su propio destino existencial. En la introducción, el autor explica que con la expresión “la tercera mujer” quiere decir “una nueva imagen social de lo femenino, produciendo una ruptura importante en la historia de la mujer, la última expresión del progreso democrático aplicado al estatus social y la identidad de lo femenino” (Lipovetsky 2000: 7), por lo tanto, una nueva era en la evolución del estado social-histórico de la mujer, cuando su lugar ya no está predeterminado, orquestado de un extremo a otro por el orden social y natural.

El corpus de textos seleccionados por Lipovetsky para exponer la dinámica de las representaciones de la “tercera mujer” en la prosa escrita por mujeres en el periodo de entreguerras en Rumanía, son tres novelas consideradas clave para el tema en cuestión. Se trata de: *Steaua Robilor* (1933) de Henriette Yvonne Stahl, *Panza de paianjen* (1938) de Cella Serghi y *Fecioarele despletite* (1924) de Hortensia Papadat-Bengescu, novelas que también pueden

leerse como verdaderos discursos para legitimar la emancipación de la condición de la mujer y la libertad de (auto) expresión.

Filonte defiende la tendencia de las escritoras de esta época a codificar ciertas tensiones específicas de la modernidad europea en las que el héroe es el marginado, el oprimido, el enfermo. Se trata de una literatura moderna en crisis, un tiempo gobernado por neurosis y deificando a Freud, y definida por una deriva acelerada de identidad. Esta crisis, que ocurre después de la Primera Guerra Mundial –con una brecha de dos o tres décadas en relación con las civilizaciones de Europa Central– es la ocasión idónea para redefinir roles sociales y empoderar a las mujeres en el espacio público. Las imágenes de mujeres urbanas, modernas por excelencia, como Maria Meanueanu, Diana Slavu, Doamna T, Nora, Adriana o Nory Baldovin, son representaciones de la “tercera mujer”, y desarrollan una retórica real para la visualización de lo femenino en la sociedad.

Sin embargo, considerando los antecedentes históricos, la mala reputación con la que cuenta la capacidad intelectual de las mujeres en la época, justificada por otra parte a través de medios sin rigor científico, continua hasta principios del siglo XX.

Un ejemplo de la argumentación de la inferioridad femenina con bastante aceptación es la teoría de Franz Joseph Gall (1758-1828). Se trata del establecimiento de una relación directa entre configuración y volumen craneal con las facultades mentales; consecuentemente, a las mujeres se les asignaban menores capacidades intelectuales que a los hombres.

Hasta los inicios del pasado siglo XX, y como consecuencia de las creencias sobre la inferioridad en lo referente a las capacidades de las mujeres, se marcan importantes diferencias entre los roles asignados a mujeres y hombres tanto en lo cultural como en lo social, derivando todo ello en estereotipos de género. Al hombre le son asignadas las funciones y roles relacionados con la vida pública y la representación de la familia en el exterior, ostentando la máxima autoridad del grupo familiar; mientras que las mujeres quedan relegadas al hogar, desempeñando funciones de cuidado de la familia y sometidas a la indiscutible autoridad del hombre.

Como consecuencia de la creencia generalizada en su “escasa capacidad intelectual” y las tareas que le eran propias, la educación de las mujeres se limita casi en exclusividad a la economía doméstica. En el caso de que alguna mujer se adentrara en el mundo de la escritura (aunque

solo fuese a nivel privado con cartas o diarios personales) y tuviera la intención de difundir dichos escritos, es necesario que cuente previamente con la autorización de un hombre, ya sea el confesor, el padre, el marido o algún ilustrado y reconocido intelectual.

En el siglo XIX algunas mujeres se atreven a poner en tela de juicio estas creencias y el sistema establecido de roles de género. Un ejemplo de ello es Elena Ghica (1828-1888), considerada la primera mujer que introduce el feminismo en Rumanía. Conocida con el seudónimo Dora d'Istria, se convierte desde muy joven en una escritora de éxito, y publica diversos trabajos en rumano, italiano, alemán, francés, latín, griego antiguo y moderno y ruso.

Iosif Vulcan, escribe en la revista *Familia* (1865) sobre Dora d'Istria:

Ea a scris în limbele multe ca să-și împlinească marea sa chemare mai cu succes, acum însă la dorința generală și-a dat promisiunea că va scrie și în dulcea limbă maternă. Deie cerul ca cât de curând să vedem realizată această promisiune îmbucurătoare. Îmi place a crede ca brava română carea în opurile sale de atâte ori și-a adus aminte cu frăgezime și iubire de dulcea sa patrie nu va întârzia mult cu împlinirea dorinței celei mai intime a unei mame, carea cu nerăbdare așteptă ca dragălașa sa fiică să vorbească în limba sa.⁶⁴

Junto a Ana, la condesa de Noailles, Martha Bibescu y Elena Văcărescu, Dora d'Istria constituye en grupo de princesas rumanas que, a través de la cultura, el refinamiento y espíritu creativo, destacan significativamente en Europa.

Dora d'Istria se distingue por su mirada liberal en temas religiosos y políticos, así como por su talento para exponer y defender sus argumentos. Según el profesor universitario George Lăzărescu, ninguna otra mujer –excepto la escritora francesa George Sand– es tan respetada en el mundo intelectual europeo, en la segunda mitad del siglo XIX. El pensamiento de Dora d'Istria se articula en torno a tres principales problemas:

En primer lugar, en la totalidad de sus obras, reciben especial atención los estudios acerca de la condición de las mujeres de la Europa Oriental: *Les femmes en Orient* (Las mujeres en el

⁶⁴ Trad.: Escribió en muchos idiomas para cumplir con más éxito su gran misión, pero ahora contestando al deseo general, ha prometido también escribiría en su dulce lengua materna. Ojalá cumpla con esta promesa pronto. Me gusta pensar que la valiente rumana no se retrasará mucho en cumplir el deseo más íntimo de una madre, esperando ansiosamente a su hija querida para hablar en su idioma.

Oriente) y *Des femmes par une femme* (Mujeres por una mujer) en las que incluye numerosas informaciones acerca de la condición civil y de las actividades de las mujeres de su tiempo.

En segundo lugar, la escritora se concentra en los problemas nacionales de los países del sur este de Europa, con especial atención en el pueblo rumano, griego y albano. En muchas ocasiones expresa sus sentimientos hacia el país en el que nació: “La liberté, le bonheur de mon pays, voilà les préoccupations qui rempliront désormais tout ma vie.”⁶⁵, escribe la autora en *La Suisse allemande*.

Por último, durante toda su vida se interesa activamente por la investigación del espíritu laico a través de una amplia reflexión de la dialéctica entre religión y política, en relación con los cambios que, a raíz de la Revolución Francesa de 1789, modifican radicalmente la sociedad europea.

G. I. Ionescu-Gion (1986) en *Portrete și evocări istorice* (Retratos y evocaciones históricas) considera que:

Pentru epoca și mediul în care a trăit; pentru puterea de asimilare cu care fusese înzestrată și pentru care citiri și studii neîncetate i-o măreau continuu; pentru scrierile sale a căror varietate în subiecte nu este întrecută decât de mulțimea lor, Dora d'Istria merită pe deplin titlul de femeie extraordinară.⁶⁶

Ionescu-Gion alude al artículo del Dr. Schmidt Weißenfels, publicado en *Die Gartenlaube* (1864), en el que el autor elogia a Dora d'Istria de esta manera:

Dora d'Istria a voit să facă totul. A tractat [tratado] istoria popoarelor balcanice, dar a tractat și folclorul lor; a scris despre situațiunea lor politică, dar a scris și despre

⁶⁵ Trad.: La libertad, la felicidad de mi país, estas son las preocupaciones que ahora llenarán toda mi vida.

⁶⁶ Trad.: para la época y el entorno en el que vivió; por el poder de asimilación y aprendizaje que aumentaron continuamente a través de las lecturas y los estudios; por sus escritos cuya variedad en temas no es superada más que por su propia cantidad, Dora D'Istria se merece –sin duda alguna– el título de mujer extraordinaria.

situațiunea femeii în Orient și de pretutindeni; s-a ocupat cu plantarea arborilor exotici în Toscana, dar s-a ocupat și cu istoria și critica artistică a picturii și a sculpturii.⁶⁷

El mismo Ionescu-Gion escribe: “A fost o eminentă ziaristă pe care, nu cerința imperativă și inexorabilă a foiei zilnice, ci bogăția și noutatea subiectelor o îndemnau să producă mult și de toate felurile...”⁶⁸

Haciendo referencia a la gran variedad de escritos de Dora, Ionescu-Gion se pregunta en 1894: “Câte din ele vor rămâne?”⁶⁹ Por otro lado, Eugen Lovinescu escribe en 1909 en su libro *Les voyageurs français en Grèce au XIXe siècle*:

Miile de pagini pe care Dora d'Istria le-a consacrat Greciei sub titlul «Excursions en Roumélie et en Morée» sunt atât de aprofundate, atât de compacte, atât de înțesate de fapte și observații încât suntem derutați când vrem să le rezumăm sau pur și simplu să ne facem o idee.⁷⁰

Ileana Mihăilă, profesora en la Universidad de Bucarest, en su artículo *Des femmes par des femmes: la réception de la littérature féminine par des écrivaines roumaines au 19^e siècle* (2011) describe a Dora d'Istria como a una de las voces femeninas más representativas de su tiempo:

În *Des femmes par une femme* ea reunește cu plăcere informațiile istorice, amintirile personale privind reprezentanții înaltei aristocrații europene pe care i-a întâlnit în

⁶⁷ Trad.: Dora d'Istria quiso hacer todo. Trató la historia de los pueblos balcánicos, pero también su folclore; escribió sobre su situación política, pero también escribió sobre la situación de la mujer en Oriente y en todas partes; se ocupó de la plantación de los árboles exóticos en la Toscana, pero también estudió la historia y la crítica artística de la pintura y escultura.

⁶⁸ Trad.: Fue una periodista eminente que, no el imperativo e inexorable requisito de la hoja diaria, sino la riqueza y la novedad de los temas la instaron a producir mucho y tan diverso...

⁶⁹ Trad.: ¿Cuántos de ellos permanecerán?

⁷⁰ Trad.: Los miles de páginas que Dora D'Istria consagró a Grecia bajo el título «Excursiones en Roumélie et en Morée» son tan profundas, tan compactas y ricas en hechos y observaciones que nos confunden cuando queremos resumirlas o simplemente hacernos una idea.

decursul peregrinărilor sale, expunerea celor mai reputate opinii contemporane referitoare la femei...⁷¹

Bartolomeo Cecchetti, uno de sus primeros biógrafos escribe en el obituario de Dora d'Istria:

Pare un sogno il passaggio di queste vite sì ricche d'intelligenza e di attività, dal posto luminoso che tennero nel dominio della scienza, al profondo silenzio del sepolcro. E la mente si impaura al crudo aspetto della morte che toglie improvvisa tanto tesoro d'ingegno, tanta sapienza con tanta fatica accumulata, e tanto cuore! Ma se nella comune vicenda della società, al primo dolore e allo sgomento per la perdita di persona diletta, o riverita, succedono talvolta anche la freddezza, la sconoscenza e l'oblio; questo annientamento nella memoria, non può temer certo chi, come Dora d'Istria, ha tanto lavorato per ogni nobile causa, ha tanto studiato, ha dato in luce sì ricca copia di opere.⁷²

Otra mujer que destaca por su labor a favor de la emancipación de la mujer en Rumanía es Constanta de Dunca – Schiau. Constanta defiende el cambio hacia un mundo más igualitario:

A vietui pe pipaite nu se poate. Nu se mai poate. Viata e serioasa. Are a fi privita in ochi. Drept in ochi. Lung, adanc. Trebuie cunocuta, inteleasa. Viata cu datoriile ei. Datoriile catre Dumnezeu ce ne-a creat, catre noi insine, catre aproapele nostru, catre omenire.⁷³

⁷¹ Trad.: *En Des femmes par une femme* reúne las informaciones históricas, los recuerdos personales respecto a los representantes de la alta aristocracia europea que conoció durante sus peregrinaciones, exponiendo las opiniones contemporáneas más consagradas sobre las mujeres...

⁷² Antonio D'Alessandri, *Gândirea și opera Dorei d'Istria. Între Orientul european și Italia*. Trad. din l. italiană de Mara Chirițescu și Cerasela Barbone. Editura Pavesiana, București, 2011, p.464

Trad.: Parece un sueño que el paso de estas vidas está lleno de inteligencia y actividad, desde el lugar brillante que tuvieron en el dominio de la ciencia, hasta el profundo silencio de la tumba. ¡Y la mente tiene miedo del aspecto crudo de la muerte que quita tanto tesoro de ingenio, tanta sabiduría acumulada con tanto esfuerzo, y tanto corazón! Pero si en la historia común de la sociedad, al primer dolor y consternación por la pérdida de una persona amada, o venerada, suceden la frialdad, el conocimiento y el olvido; esta aniquilación en la memoria ciertamente no puede temer a aquellos que, como Dora d'Istria, han trabajado tan duro por cada causa noble, han estudiado tanto, han dado luz a tan rica variedad de obras.

⁷³ *Revista fundatiilor regale*, Anul II, Nr.6, 1 Iunie 1935. Trad: Vivir a tientas no es posible. Ya no es posible. La vida es seria. Se tiene que mirar en los ojos. Justo en los ojos. Larga y profundamente. Se tiene que conocer, entender. La vida con sus deberes. Los deberes hacia Dios que nos creó, hacia nosotros mismos, hacia nuestro prójimo, hacia la humanidad.

A da femeii rol barbatesc este a o deplasa, a o declasa, a o cobori de pe pedestalul inalt pe care insasi natura, de la inceput a asezat-o. Rau inteleg interesele generale ale umanitatii cei ce propovaduiesc un feminism ce are ca scop a face din femeie un fel de barbatoaie.⁷⁴

Constanta Dunca-Schiau fue la primera mujer rumana en adquirir el patente de capacidad de la Universidad de Sorbona, en París, con un Diploma en Pedagogía. Asimismo, es la primera mujer de Francia que obtiene certificados en educación superior del Collège de France. Estudia en Viena y Paris. Al regresar a Rumanía, presenta al gobernador Alexandru Ioan Cuza y a la Cámara de Diputados, su trabajo titulado *Fiicele poporului. Proiect prezentat domnitorului și Camerei Deputaților asupra educațiunii populare a fetelor în România* (1863) (Las hijas del pueblo. Proyecto sobre la educación popular de las chicas en Rumanía, presentado al gobernador y a la Cámara de los Diputados). El proyecto versa sobre la educación popular de las niñas en Rumanía e incluye varias ideas sobre la organización del sistema educacional femenino: disciplinas obligatorias para las escuelas normales, estructuración entre la educación rural y urbana, la creación de escuelas de artes y módulos profesionales para chicas, la reforma de los orfanatos. El proyecto, desarrollado por ella tras el estudio del sistema educativo Occidental, es apreciado por *Asociația pentru instrucția elementară din Franța* (Asociación para instrucción elemental de Francia) y por Alexandru Ioan Cuza, que tendrá en cuenta algunas de sus sugerencias en la elaboración de la Ley de Instrucción Pública de 1864.

El 15 de marzo de 1863, Constanța Dunca-Schiau funda la revista *Amicul familiei. Litere-știință-arte-pedagogie-industrie* (El amigo de la familia. Letras-ciencias-arte-pedagogía-industria), en la que publica varios artículos-manifiesto sobre la discriminación de la mujer en Rumanía.

Escribe obras de teatro (*Martira inimei, Motiv de despărțenie sau ce deputat!, Deputatul mut*), novelas (*Elena, Omul negru, Radu al II-lea cel Frumos*), poesía, crítica de teatro, etc.

Sin embargo, la mayor parte de las mujeres optan por no contradecir el discurso predominante de la época en lo referente a las mujeres y sus estereotipos de género. A nivel

⁷⁴ *Ibid.* Trad.: Dar a la mujer el papel masculino es bajarla del pedestal donde la propia naturaleza, desde el principio, la sentó. Malamente entienden los intereses generales de la humanidad que predica el feminismo los que pretenden hacer de la mujer una especie de hombre.

europeo, la escritora francesa Amandine Aurore Lucile (1804-1876), toma el seudónimo de George Sand para poder publicar sus libros. Otras escritoras en la sombra son las hermanas Bronte. Charlotte (Gran Bretaña, 1816-1855), Emily (1818-1848) y Anne (1820-1849) se convierten por amor a la literatura en escritores y firman su obra como Currer, Ellis y Acton Bell. En España tenemos a Cecilia Bolh de Faber (1796-1877), quien ha pasado a la historia de la literatura como Fernán Caballero. Mary Ann Evans (1819-1880) usa el nombre de George Eliot para que se tomen en serio su obra. En cambio, Emilia Pardo Bazán está siendo criticada por no querer ocultar su identidad.

La literatura es portadora de unos modelos de feminidad y masculinidad, basados en roles y estereotipos de género, contribuyendo de esta manera a la perpetuación de determinados valores. La identidad de cada persona está marcada por su pertenencia a uno u otro género, entendiendo por género “el valor y significación atribuida al sexo por la sociedad” (Jagoe, Blanco y Enríquez, 1998, p.16).

Los hombres y las mujeres han sido educados, en las culturas patriarcales, para expresar sus sentimientos de manera diferente. Las emociones se construyen socioculturalmente; el género influye de manera determinante en las emociones y la forma en cómo se relacionan los seres humanos. En *La Tercera Mujer*, Lipovetsky (1999) analiza los efectos que el amor romántico tuvo para las lectoras de los siglos XVIII y XIX, y en general para las mujeres y su representación simbólica. Para este autor, la ideología amorosa hegemónica de nuestras sociedades patriarcales ha contribuido a reproducir la representación social de la mujer dependiente del hombre por naturaleza, incapaz de acceder a la plena soberanía de sí. La división sexual de los roles afectivos tiene sus raíces en una representación de la feminidad “cuya esencia consiste en entregarse, en existir para el otro, en dedicar su vida a la felicidad del hombre”. Para Lipovetsky, el amor ocupa un lugar privilegiado en la identidad y los sueños femeninos debido principalmente a tres fenómenos: la asignación de la mujer al papel de esposa, la inactividad profesional de las mujeres burguesas, y su necesidad de evasión en lo imaginario.

Según Pardo Rubio, en la actualidad, solo podemos luchar para cambiar una realidad impuesta desde hace siglos a partir de la resistencia:

En la actualidad, los distintos movimientos feministas, en la mayor parte del planeta, se han convertido en una lucha por la justicia como realización y garantía de los derechos humanos, vulnerados de forma transversal para nacer mujer, y que, dependiendo del país, son inseparable del racismo, la exclusión social, la discriminación cultural y religiosa, el autoritarismo político o la militarización. En efecto, por debajo o por encima de cada contexto, las mujeres de todo el mundo coinciden en sufrir una sistemática discriminación en la discriminación, si bien tanto las características de esta t las luchas de sus protagonistas son dinámicas y plurales. Quizá por ello, la estrategia que puede definir con mayor amplitud a los movimientos feministas contemporáneos sea la resistencia, la lucha dentro de la lucha, la revolución dentro de la revolución. (Pardo Rubio: 229).

Poner de manifiesto y en evidencia estos sesgos sexistas en la cultura y reflexionar sobre sus efectos resulta imprescindible si pretendemos erradicarlos, ya que los textos literarios son agentes de referencia en la transmisión de la cultura, sirviendo de referencia para la construcción de valores sociales, y configurando nuestras vidas y actitudes.

Desde esta perspectiva, nuestra intención es poner el acento en presentar a las mujeres como sujetos literarios y no como simples objetos de representación, visibilizándolas como sujetos en la elaboración del canon literario e integrándolas como creativas.

3.3. El personaje femenino en la literatura rumana: una evolución

Ni mujer ni hombre, solo un ser que piensa.

George Sand

Como personaje literario en la prosa rumana, la mujer se estrena en la literatura rumana en las novelas de Costache Negruzzi. En 1837 aparece la novela melodramática *Zoe* en la que la heroína es una mujer perdida, pero de alma pura, capaz de intensas pasiones, que demuestra una devoción sin fronteras. Atrapada por cortesanos cínicos, termina por suicidarse.

Otro personaje femenino digno de toda la admiración es la heroína de la novela histórica *Alexandru Lăpușneanul* (1840). Domnița Ruxandra destaca por sus cualidades morales, tales como la bondad, la gentileza, la amabilidad, a las que se añade la belleza, características que crean el imaginario colectivo de la imagen de la mujer rumana. A estos personajes les sigue *Doamna Chiajna*, el personaje principal de la novela homónima, de 1860, escrita por Alexandru Odobescu. Odobescu sigue a Costache Negruzzi evocando el reinado autoritario de Chiajna, creando de esta manera una serie tipológica en la literatura rumana.

El que también continúa la tradición de las novelas románticas es Mihai Eminescu a través de *Cezara* (1876). Cezara, el personaje femenino y protagonista de la novela, es símbolo de belleza y sensualidad; cualidades que, según el autor, son capaces de seducir a cualquiera, incluso al monje Ieronim. La novela es la transposición del ideal “eminesciano” del amor al plano ficticio. La fuerza de entrega al amor atrae gradual y definitivamente también a Ieronim.

Barbu St. Delavrancea escribe, en 1883, su primera novela titulada *Sultănica*, en la que describe el drama de una joven del medio rural. La novela expresa la agitación interna de la jove que sufre amargamente a causa de la infelicidad en el amor. Estas primeras novelas describen el alma femenina, pero generalmente desde una perspectiva masculina.

En 1855 aparece *Manoil* de Dimitrie Bolintineanu. La novela describe a dos mujeres; la primera encarna a la traidora que empuja al hombre al vicio, la segunda representa al amor puro y salvador. El mismo autor publica, unos años más tarde, en 1862 la novela *Elena*, un original intento de analizar el alma femenino y el sentimiento de celos. El autor describe la tortura a la que es sometido el hombre, atormentando a causa de los celos a la mujer amada. Elena alimenta

sentimientos de odio hacia él y sufre a causa de un matrimonio fracasado. En ella aparecen características que más tarde Dului Zamfirescu utilizará en sus novelas.

Ciocoii vechi și noi (1863) de Nicolae Filimon es otra de las novelas que merece especial atención. El escritor crea –con gran sensibilidad– el retrato de dos mujeres totalmente opuestas, antitéticas (como hará, más tarde, Camil Petrescu en *Patul lui Procust*). La primera es Chera Duduca, la mujer cortesana, diabólica:

Această Veneră orientală ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar precum odinioară strămoașa sa zeiască din spumele vânturate ale mării avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin iscusit. Viața cea plină de răsfături părintești ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse sa se dezvelească într-însa o mulțime de dorințe nepotrivite cu pozițiunea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă, în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întârziere a celor mai mici și extravagante capriții.⁷⁵

La segunda es Maria C., la mujer ingenua, angelical, pura:

În mijlocul acestor femei ședea o copilă ca de patrusprezece ani și cosea la ciur un simizet. Niciodată natura nu combinase mai multe nuanțe de frumusețe ntr-o ființă umană, decât în această jună copilă: ochii negrii umbriți de niște gene și sprâncene ca pana corbului, pielea albă și colorată de purpură, buze ce se întreceau cu rozele, dinți albi și frumoși, toate în fine armonizau de minune cu un trup de o formă minunată, cu niște mâini delicate de nimfă (...)⁷⁶

⁷⁵ FILIMON, Nicolae (1977): *Ciocoii vechi și noi*. Editura Minerva, pg. 54

Trad.: Esta Venus oriental que aparece de las ruinas de la población griega de Fanar como la antigua diosa de los mares espumosos; poseía una belleza perfecta, una inteligencia vívida y un espíritu finamente pulido. La vida llena de mimos ofrecida por parte de sus padres y la falta de educación habían hecho despertar en ella muchos deseos inadecuados para su estatus social. Amaba el lujo, le encantaba la vida ruidosa, toda su felicidad radicaba en los caprichos más extravagantes.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23

Trad.: En medio de estas mujeres estaba sentada una niña de apenas catorce años y cosía un tamiz. La naturaleza no había mezclado jamás más tonos de belleza en un ser humano como en esta joven: ojos negros sombreados por preciosas pestañas y cejas, la piel blanca y coloreada de púrpura, los labios como rosas, los dientes blancos y hermosos, todos sus rasgos en armonía con un cuerpo maravilloso, con unas manos delicadas de ninfa (...)

El arte de la creación del personaje femenino alcanza un nivel superior a través de Sia Comănășteanu, la heroína de la novela *Viața la țară* (La vida en el pueblo) de Duiliu Zamfirescu (1894). Ella es la personificación del encanto natural y sosegado de la vida rural.

En el mismo año se publica la novela *Mara* de Ioan Slavici. La protagonista es Mara, una viuda que lucha para asegurar una existencia digna a sus dos hijos. Astuta, inteligente y a veces egoísta, utiliza sus cualidades para superar los obstáculos de la vida: „...când simte greul vieții, Mara nu plânge ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri”.⁷⁷

En el mismo periodo aparece la novela lírica y simbólica *Thalassa* de Alexandru Macedonschi. Teniendo como modelo a Eminescu, Macedonschi crea una historia en la que el joven Thalassa, guardián de la Isla de los Serpientes, llena su soledad con imágenes fantásticas. Pensando en una mujer, las olas arrojan en la orilla a Caliope, la única sobreviviente de un naufragio. Los dos se entregan al amor y conocen todas sus facetas: la voluptuosidad de los abrazos, el odio y las heridas del orgullo (que también encontramos en *Patul lui Procust*), la nostalgia del amor absoluto. Obsesionado con la idea de la separación, Thalassa mata a Caliope y, acto seguido se suicida. El escritor justifica esta acción con la idea de paz eterna y recuperación de la unidad original de las almas.

Sin embargo, la serie de las novelas de principios del siglo XX –en los que la mujer tiene un rol fundamental– debuta con *Ape adânci* (1919) (Aguas profundas) de Hortensia Papadat-Bengescu y continua con *Femeia în fața oglinzii* (1921) y con *Ciclul Hallipilor* (1926-1938), de la misma autora sobre la que Eugen Lovinescu escribe: “nimeni n-a proiectat în literatura română o lumina mai orbitoare asupra sufletului feminin”.⁷⁸

Hortensia Papadat-Bengescu escribe una literatura fundamentalmente femenina. Entendemos por “femenina” lo que la escritora Laura Freixas (2001) explica en una conferencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP): y es que hablar de literatura de mujeres es “correcto” pero “muy peligroso”, porque puede interpretarse como una “negación de su universalidad” y a la vez como una “negación de su individualidad”. La escritora piensa que se

⁷⁷ Trad.: (...) cuando siente la pesadez de la vida, Mara no llora, sino que rompe ollas, da la vuelta a las mesas y a las cestas

⁷⁸ Trad.: nadie en la literatura rumana ha proyectado una luz más cegadora sobre el alma femenina

puede hablar de una literatura de mujeres porque existen “características propias” y cree necesario que las propias mujeres teoricen sobre su literatura para evitar que sea un “objeto sobre el cual los hombres discutan”. Es posible que las mujeres escriban de forma autobiográfica e introspectiva, pero esto no es un fin sino un medio, sostiene Freixas. Además, señala la obligación que han tenido las escritoras de “reinterpretar personajes femeninos que han sido creados por hombres”.

Márgara Russotto (2004) también habla de la escritura femenina y apunta que podemos distinguir rasgos particulares que caracterizan los escritos de mujeres:

- Rasgos de hiperfeminización del lenguaje mediante procesos narrativos desestructurales.
- Predominio obsesivo de la primera persona, no como voz autorial, sino como un sujeto en formación que se va construyendo de modo espontáneo.
- Paulatino deterioro del personaje masculino, en aras del femenino o en pos de una automatización y descentralización general que afecta a todos los personajes.
- Rasgos supuestamente masculinos “conquistados” por la escritura femenina como un lenguaje agresivo y directo, no consolador o quejoso, sin temor a las obscenidades, recuperando finalmente el humor, la parodia y el goce de la palabra.
- Representación del tiempo circular y/o cíclico, omnipresente, proyectada en sentido cualitativo y no en progresión cuantitativa como suele darse en la novelística de los hombres.
- Insistencia en la configuración de espacios interiores, el rechazo de las descripciones de gran angular y la consistente preferencia por el *close-up* y el fragmento, la simetría y la libre asociación.

Con todas estas características se pretende transformar lo tradicionalmente descalificado como afirmación de un sistema expresivo propio. Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar, es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados (López Gallardo, 2014, p.135).

Como explica Lea Fletcher, doctora en filología e investigadora sobre mujer y género en la literatura argentina, las feministas culturales, defensoras de la indivisible unión entre sexo biológico y género, defienden la existencia de una literatura de mujeres y niegan la existencia de una literatura femenina mientras las posmodernistas niegan cualquier diferencia en base al sexo biológico, de modo que consideran que la literatura femenina no necesita de la autoría de las mujeres, aunque entienden que éstas están en una posición más cercana a esta forma de expresión.

Otro ejemplo de la polémica en torno a la existencia o no de una literatura femenina es el artículo escrito por Felicidad Orquín Lerín *De las mujeres que escriben, lo femenino y el modelo imposible* (1983). En él, la autora analiza de manera general los roles que las escritoras han asumido en sus sociedades y la temática de sus obras, junto con el desprecio que algunos hombres expresaban abiertamente hacia éstas.

Entendiendo la literatura femenina como la literatura que reinterpreta los personajes femeninos creados por hombres, podemos afirmar que Hortensia Papadat-Bengescu escribe literatura femenina. La escritora nos ofrece una perspectiva nueva sobre el personaje femenino. Personajes como Sia o Mika, son el resultado de unos errores eróticos, nacidas del pecado. La autora las caracteriza a través de los demás personajes de la novela, técnica utilizada también por Camil Petrescu y Cella Serghi. Así pues, vista a través de los ojos de una amiga, a Lina se le perdona la fealdad: “forma ei de pământuf simpatic, gâtul scurt și gros, bustul scurt și gros, pântecul rotunjour, fața urâtă, desigur cu ochii mici și miopi, fără culoare, ...”⁷⁹

Otro personaje femenino de Hortensia Papadat-Bengescu es Ada Razu, descrita por otro personaje (Lica) de la siguiente manera: “(...) o țigăncușă uscată ca un drac, cu buze roșii ca sângele închegat și cu o pereche de ochi aprinși, (...) o femeiușcă pipărată.”⁸⁰

Una característica esencial de las mujeres de *Ciclul Hallipilor* es el esnobismo, comparable al de los personajes de Marcel Proust. En este sentido, Elena Drăgănescu Hallipa, desprovista de cultura musical, organiza audiciones musicales, que atraen a importantes personalidades de la

⁷⁹ Trad.: su forma de limpia polvo simpática, el cuello corto y grueso, el vientre redondeado, la cara fea, de ojos pequeños y miopes, sin color...

⁸⁰ Trad.: una gitanilla seca como un demonio, de labios rojos como la sangre y con un par de ojos encendidos, (...) una mujerzuela muy ágil

época, en su propio salón. A través de todo lo que hace, encarna perfectamente el esnobismo de la época, el arte de vivir en la superficie de las cosas, ignorando las profundidades.

Liviu Rebreanu es otro de los escritores que crea personajes femeninos dignos de análisis en sus novelas *Ion* (1920) y *Pădurea spânzuraților* (1922) (El bosque de los ahorcados). En la primera narra el trágico destino de Ana, “femeie urâtă dar bogată”⁸¹ con la que se casa Ion, renunciando a su gran amor, Florica, “mai frumoasă ca oricând”⁸². “Stinsă”⁸³, con „inima seacă și goală”⁸⁴, Ana se ahorca.

En la segunda novela, la mujer aparece como un ser ideal a través de la voz de Apostol Bolga, que antes de la ejecución, confiesa acerca de su madre y esposa Iona: “Amândouă mi-au sădit în inimă iubirea și din iubirea lor mi-am întruchipat credința călăuzitoare”.⁸⁵

Junto a la mujer “musa” de los poetas y la mujer personaje de novela, también existe en la literatura rumana la mujer como protagonista en la obra dramática: drama o comedia. La base de la dramaturgia rumana la constituyó, según los críticos, la serie de obras de teatro *Chirițelor* de Vasile Alecsandri. Chirita representa el prototipo de la pequeña propietaria con ganas de triunfar. Es una señora llena de aires de superioridad, que habla sin sentido utilizando la jerga francesa. Las obras de Alecsandri anticiparán las de Caragiale *O scrisoare pierdută* (Una carta perdida), *O noapte furtunoasă* (Una noche de tormentosa), *D-ale carnavalului* (Cosas del carnaval).

Las afinidades de Alecsandri son más evidentes en obras como *Conu Leonida față cu reacțiunea* (Don Leonida cara a cara con la reacción). Los personajes femeninos –Veta, Zița, Zoe Trahanache și Mița Baston– encarnan el tipo de la coqueta ambiciosa y adúltera.

Otro de los dramas románticos más notables es *Răzvan și Vidra* (1867) de Bogdan Petriceicu Hașdeu. La heroína femenina, Vidra, es enérgica y ambiciosa, y también empuja a Răzvan hacia

⁸¹ Trad.: mujer fea pero rica

⁸² Trad.: más bella que nunca

⁸³ Trad.: apagada

⁸⁴ Trad.: con el corazón seco y vacío

⁸⁵ Trad.: Ambas han inculcado en mi corazón amor y de su amor he creado la fe que me guía.

el camino del crecimiento y la ambición. Atrapado en sus deseos, tiende cada vez más al poder, ambición que le traerá la muerte. A través de su amor, Vidra se vuelve maléfica.

La dramaturgia rumana se enriquece, en 1909, con el drama *Apus de soare* (Puesta de sol), la primera parte de la trilogía escrita por Barbu Ștefănescu Delavrancea. En la obra hay tres personajes femeninos: Doamna Maria y Oana, la mujer e hija de Ștefan cel Mare. Amorosas y fieles, pertenecen a los personajes positivos de la literatura rumana con temática nacional.

Comparable con Vitoria Lipan de *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, Anca, la heroína central del drama en dos actos *Năpasta* (1890) de Ion Luca Caragiale, representa a una mujer cuya vida se ha concentrado en un sentimiento obsesivo: el deseo de venganza, el castigo del culpable de la muerte de su amado. En el momento en el que el culpable es castigado, ella sentencia: “năpastă pentru năpastă”⁸⁶

Estos son algunos de los personajes femeninos más representativos de la prosa rumana y sus autores y autoras los precursores y precursoras de lo que se considera la novela moderna. Mediante sus obras, la literatura rumana se sincroniza con la literatura europea.

⁸⁶ Trad.: el mal por el mal

3. CAPÍTULO III

Mujeres protagonistas

Yo no deseo que las mujeres tengan poder sobre los hombres, sino sobre ellas mismas.

Mary Wollstonecraft

Sin lugar a duda, el personaje literario juega un papel fundamental en la creación literaria rumana. Novelas excepcionales de todos los tiempos viven a través de sus personajes, justificando estéticamente su valor a través de la capacidad de los protagonistas de ser memorables tanto desde el punto de vista moral como social, para representar la vida en su infinita variedad. La mayoría de las obras literarias rumanas permanecen en nuestra memoria a través de sus personajes, personajes capaces de imponer su identidad, de anclarse en esos acontecimientos e ideas de una realidad que les sacan del anonimato. Cualquiera que piense en *Nada* de Carmen Laforet piensa de inmediato en Andreea; quien recupere la atmósfera de *Morometii* o *Marele singuratic* piensa en Ilie o Nicolae Moromete, y sólo después en la novela misma. “Cand ramane un nume gol, bun pentru pedanti”⁸⁷, escribe el crítico George Calinescu:

Eul lui Shakespeare —continúa el autor— se asfixiaza in aerul in care rasufla cu atata putere Hamlet, Polonius, Othello, Regele Lear, Falstaff si Malvolio. Intelegem ce vrea sa zica „viziunea shakespeareana”, dar de biografia lui Shakespeare n-avem trebuinta, precum ne este indiferent a sti cine a cioplit pe Apolo din Belvedere. Marile creatii sunt lipsite de stil personal ca si natura insasi, sau cu mult prea covarsitor sublime si universale pentru ca viata autorului sa le poata explica. Creatiile cu adevarat geniale sunt paricide. Cervantes a fost aproape eliminat din istorie de Don Quijote si de Sancho Panza⁸⁸ (*Scriitori straini*, Bucuresti, 1967, p. 206).

⁸⁷ Trad.: Cuando un nombre se queda vacío, bueno para los pedantes.

⁸⁸ Trad.: El yo de Shakespeare se asfixia en el aire que respiran con tanta fuerza Hamlet, Polonius, Othello, el Rey Lear, Falstaff y Malvolio. Entendemos lo que quiere decir “visión shakespeareana”, pero no interesa la biografía de

La historia de la novela no es más que la historia de sus personajes. La novela se construye con materia de la vida, la vida siendo, antes de todo, experiencia humana. “¿Qué propósito tienen una novela?”, se pregunta Theodor Fontane reflexionando sobre su propia creación rumana.

Su objetivo es narrar, evitando la exageración, una historia en la que podamos creer, que se dirija a nuestra imaginación y a nuestros corazones, que transmita impulsos sin sacudirnos, que logre —incluso por un momento— que el mundo de la ficción nos aparezca como real, que nos haga llorar y reír, esperar y temer, que sintamos —al final— que hemos vivido en medio de personas queridas y agradables o, por lo menos, interesantes (*Freundesbriefe*, II, 9, p. 239, en *Gesammelte Werke*, Berlin 1905 – 1910).

Por tanto, el escritor alemán concibe la novela —en el espíritu del siglo pasado— como una obra de imaginación que describe situaciones y, lo que es más importante, pinta a los personajes, dándoles vida, cualidades y defectos —con rasgos dominantes— para captar la atención y asegurar la participación de los lectores.

El ser humano, como ser social, ha sentido —desde siempre— la necesidad de héroes, de vivencias humanas ejemplares; y la literatura ha invocado siempre al ser humano, al ser convertido en héroe porque se encontraba en circunstancias excepcionales, pero especialmente porqué vivió, luchó, sufrió, derrotó o fue derrotado. Para encontrar una respuesta en el alma del ser humano, la literatura tiene que hablar sobre el ser humano, crear al ser humano. Platón hace que Sócrates diga en el diálogo de Phaidros: las llanuras y los árboles no me enseñan nada, no ocurre lo mismo con la gente de la ciudad (Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, Munchen 1971, p. 13).

La madre Teresa expresa el mismo pensamiento en un diálogo con Wilhelm Meister: El mundo está tan vacío imaginado poblado sólo por montañas, ríos y ciudades, pero saber que en algún lugar alguien piensa como tú, hace que toda la tierra parezca un jardín habitado (Goethe, *Hamburger Ausgabe*, vol. 7, p. 444).

Shakespeare, igual que nos es indiferente saber quién talló a Apolo de Belvedere. Las grandes creaciones carecen de estilo personal como la naturaleza misma, o son abrumadoramente sublimes y universales para que la vida del autor las explique. Las creaciones artísticas geniales son parricidas. Cervantes fue casi eliminado de la historia por Don Quijote y Sancho Panza.

Más tarde, en 1936, el esteticista húngaro declarará, con el mismo espíritu que en las más variadas y coloridas aventuras se revela de manera incansable la misma característica del individuo. Sea Ulises o Gil Blas, la frescura de esta cadena de aventuras proviene precisamente de esta base humana-poética. Decisivo es, sin duda alguna, el ser humano y la revelación de las características esenciales de la vida humana. Lo que interesa es cómo Ulises o Gil Blas, Moll Flanders o don Quijote reaccionan a los grandes acontecimientos de sus vidas, cómo se enfrentan a los peligros, superan los obstáculos, cómo se revelan los rasgos de carácter por los que estos personajes se vuelven interesantes e importantes para nosotros; y cómo su proyección se convierte en más amplia y profunda en la práctica.

Resultan innumerables los personajes literarios que llaman a los lectores a identificarse con ellos a través de la analogía de su existencia y anhelos, a través de la emoción estética duradera. La mayoría de las novelas con fuerte dependencia de toda una época tienen en el centro a personajes con los que los contemporáneos se han identificado, a quienes se han unido u otros a quienes han rechazado, manteniéndose a una distancia crítica de ellos y lamentando las trágicas determinaciones que han alterado su esencia humana. Don Quijote, Robinson Crusoe, Werther, Wilhelm Meister, Jean Valjean, Rastignac, Miskin, Natasa, Julien Sorel, Bezuhov, Gatsby-magnificul, Huckleberry Finn, Pavel Korceaghin, Dunarintu, Victoria Lipan, Diana, la Sra. T, Adriana, y otros tantos personajes, han existido y seguirán existiendo como vivas presencias, haciendo posible el proceso de identificación entre la vida y el texto literario mediante la construcción de puentes analógicos, bajo la relación de condición socio-histórica humana de la problemática moral o del eterno humano. Es significativa la forma en que hoy en día, una parte del público occidental joven reaccionó a las novelas de Hesse, Salinger o Kerouac, cuyos protagonistas encontraron el camino hacia el corazón y la mente de algunos de los lectores jóvenes través de la confusión de ideas, símbolos, metáforas, anotaciones e todo tipo de informaciones.

El espectáculo humano, en continuo desarrollo y metamorfosis, conduce implícitamente a la permanente transformación de la creación literaria rumana. Para contestar a las crecientes exigencias del público, dependiendo de las cambiantes condiciones sociohistóricas, psicológicas y culturales, la novela se ha ido transfigurando, adaptando y manifestando bajo innumerables formas. A la vez, también se han transfigurado los personajes literarios rumanos, siendo una certeza innegable la permanente tendencia de rediseñar al héroe o heroína literarias, respondiendo a las necesidades de la nueva generación. Al mismo tiempo que la evolución de

la estructura de la novela rumana pasa de simple a compleja, los personajes literarios aumentan en complejidad. Al principio esquemáticos y convencionales, éstos abandonan gradualmente la monotonía psicológica, la articulación y oposición bien-mal; y se vuelven cada vez más sugestivos y matizados.

Poco a poco, el interés pasa de la intriga y la acción al personaje, al agente que desencadena los acontecimientos; de los sucesos externos a la novela de la vida interior; haciendo que los personajes adquieran cada vez más individualidad. Se impone como héroe o heroína el ser humano único, individualizado, concebido como un personaje coherente, que hace que despertar el interés psicológico y un modo de estructuración que actúa de acuerdo con el principio de causa y efecto, haciendo que el lector deduzca el carácter del personaje por sus acciones y viceversa. Esta estructura la encontramos también en las tres novelas analizadas en este trabajo de investigación y podremos analizar los personajes de las mismas a través de cada una de sus acciones.

El sentimiento de incertidumbre del hombre moderno con respecto a la realidad reconocible, el abandono de la confianza en la posibilidad de una análisis lógico y convincente, la desilusión de la realidad de la vida en el ego del escritor moderno, condujeron a una nueva óptica y, como consecuencia, a una nueva concepción sobre las tareas del creador del arte. Con los cambios en las relaciones entre el autor y el universo representado, cambia también la actitud hacia el personaje literario rumano. Como consecuencia de la conciencia del acto creativo, el novelista moderno renuncia —con frecuencia— a la actitud omnisciente, al privilegio de la intervención directa; y permite a sus personajes que se desarrollen, que realicen su propio destino. Se eclipsa a si mismo lo máximo posible, escondiéndose detrás de los protagonistas; y ya no aparece en la hipótesis de simple “creador” de personajes, sino que se adhiere cariñosamente a ellos, los escucha y se convierte en su razón.

La desaparición de la voz del autor y la configuración de un individuo desde el ángulo de visión de otro ganó terreno en el periodo de entreguerras. Ejemplo de ello son dos de los personajes analizados a continuación: la Sra. T de la novela *Patul lui Procusto* y Diana de la novela de Cella Serghi.

Siguiendo el destino del personaje en la literatura, del héroe ejemplar de la antigüedad hasta el “intérprete ausente” o “héroe sintético” de la prosa del siglo XX, ya anticuado en muchos aspectos, se compone gradualmente delante de nosotros una imagen de la literatura

desde la perspectiva de las mutaciones sufridas por los personajes. Esta imagen no sorprende sólo por la galería de fisionomías, sino que también describe la evolución literaria como un conjunto de actitudes del arte y del pensamiento artístico como consciencia que el individuo construyó “sobre su propia relación con el mundo, la sociedad y la historia” (Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, in romaneste de Alexandru Gheorghe, Bucuresti, 1976, p.8).

Cualesquiera que sean las constantes de la creación rumana y, especialmente del concepto de personaje en un momento u otro, la novela e —implícitamente— el personaje literario lleva, en primer lugar, el sello de la personalidad de su creador, rechazando el exclusivismo del método y los dogmas procesales. Dependiendo de la realidad expresada, de “la verdad de la época” proclamada por el autor, el novelista auténtico intuye el método de trabajo y la técnica artística apropiada para él. Balzac afirmó su capacidad creativa, fuerza demiúrgica, compitiendo con el estado civil. Los personajes del novelista francés, dominados por una mano de maestra, traicionan la manera en la que el fenómeno social-político y estético es percibido por Balzac, el escritor realista, pero, antes de nada, hacen que intuyamos la meditación personal del autor con respecto de la comedia humana. Sus personajes son realistas y “balzacianos” al mismo tiempo, siendo el punto de vista del autor el que hace actuar a los héroes en una dirección u otra, de acuerdo con sus gustos y experiencia. Goethe tiene razón cuando dice sobre la novela que “es una epopeya subjetiva, en la que autor puede lidiar con la realidad a su manera” (Goethe, *Maximen und Reflexioonen*, Weimar 1936, p. 45).

La permanencia del personaje literario rumano es una certeza hoy u todas las teorías — más antiguas o más recientes— sobre la dilución, monodimensionalización, pulverización o incluso la “muerte” del personaje, no han logrado convencer a los lectores de que abandonen la búsqueda de los héroes y heroínas con una vida autónoma, especialmente en las novelas y generalmente en la literatura rumana. El valor de una novela no se puede definir sin hablar de sus personajes; que se convierten en inmortales si quien los ha creado es un escritor auténtico, y en efímeros y sin substancia — si su autor es mediocre.

Con este espíritu, abordaremos tres de las más significativas producciones de la literatura rumana, con la esperanza de que la presentación de sus personajes femeninos pueda despertar el interés en el lector o lectora este trabajo de investigación. En nuestra intención no radica un tratamiento exhaustivo del carácter del personaje femenino en la creación rumana de

entreguerras, sino sólo en la señalización de las características más auténticas, capaces de resaltar el peso, la especificidad y la evolución del personaje femenino durante este periodo.

Nos detendremos en tres novelas clave y tres personajes, claras manifestaciones de un antes y un después en la literatura rumana, cuyos personajes femeninos ofrecen la posibilidad de establecer varias coordenadas con respecto al destino de la mujer como personaje, su constitución y devenir en el tiempo.

4.1. *La ciudad de las acacias*

Pero ¿es que no lo ves, no ves que han florecido las acacias?

Mihail Sebastian

Mihail Sebastian (Brăila, 1907 – Bucarest, 1945) pertenece a la misma ola de modernidad que promueve la prosa analítica a través de la técnica del diario íntimo y de la autenticidad. Sus grandes modelos –al igual que en el caso de Camil Petrescu y Anton Holban– fueron Marcel Proust y André Gide.

Sus libros revelan la tensión de un alma atormentada, deseosa de confesarse y descubrirse a sí misma a través de las relaciones con los demás; de entender su devenir como individuo único. Sus confesiones son de gran sinceridad y traicionan la aspiración a la pureza, belleza, poesía; a la perfección. Al igual que Camil Petrescu, la lucidez analítica no cancela, sino que potencia, de una manera específica, la poesía, el prosador siendo estructuralmente un alma sensible y solitaria, herida por la dureza de la vida y de los grandes obstáculos que ésta le crea. Así aparecen, en primer lugar, *Fragmente dintr-un carnet gasit* (1932) (Fragmentos de un cuaderno encontrado) y, sobre todo, *De doua mii de ani* (1945) (Desde hace dos mil años), libros de un ejemplar debate moral y político en los que el escritor, de origen judío, plantea con agudeza el problema de su condición social y nacional, destacando el drama de la categoría humana a la que representa. Siguiendo el destino del personaje principal, las etapas de su crecimiento y formación como ser humano e intelectual, Mihai Sebastian captura gestos y actitudes y concepciones controvertidas generadas por la cuestión racial que marcan profundamente su fuero interno. *Eseu polemic* (ensayo polémico), como lo define G. Calinescu, la novela *De doua mii de ani* (Desde hace dos mil años) provoca, a su aparición, una recepción extremadamente contradictoria. Para defenderse, Mihail Sebastian contesta con calma y fría lucidez, en el ensayo *Cum am devenit huligan* (*Cómo me convertí en un huligan*) de 1935, a todos aquellos que le critican.

En 1935, cuando tiene veintiocho años, Sebastian empieza a escribir un diario, que tiene, según su traductor al español Joaquín Garrigós, varios registros: es al mismo tiempo un diario íntimo acerca de su vida sentimental y familiar, un diario literario que proporciona una preciosa información sobre la creación de sus obras y sobre la vida literaria rumana, y un diario político,

que documenta la accidentada época de la historia de Rumania que le tocó vivir. Como diarista, el principal modelo del escritor es, según se ha señalado, el autor francés Jules Renard.

En cuanto que diario íntimo, la obra relata tanto la accidentada vida sentimental del autor como sus numerosas reflexiones sobre los más variados temas, dejando constancia de su pasión por la música clásica y el esquí. En el aspecto literario, además de documentar la génesis de varias de sus obras narrativas y teatrales, muestra las dificultades de Sebastian para desenvolverse en un medio intelectual en el que el antisemitismo se va haciendo cada vez más poderoso, a la vez que aparecen por sus páginas muchas figuras relevantes de la cultura rumana de la época, como Camil Petrescu, Mircea Eliade, Emil Cioran o Eugen Ionescu, entre muchos otros.

Pero es sobre todo en la dimensión política del diario en la que reside su importancia, ya que se trata de un testimonio sin posible parangón del auge del antisemitismo en Rumanía antes y durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras la muerte de Sebastian, en 1945, los diarios, que consistían en nueve cuadernos manuscritos, fueron hallados en el domicilio del escritor en Bucarest por su hermano Beno, quien mantuvo en secreto su descubrimiento. En 1961 Beno emigró a Israel, pero no se atrevió a sacar él mismo del país el diario, así que les pidió a unos amigos que se encargaran ellos de hacerlo. Así, los manuscritos fueron llevados a Israel, donde se fotocopiaron e incluso llegaron a publicarse algunos fragmentos, antes de que Beno se los llevase consigo a París, donde había decidido establecerse. Tras la muerte de Beno, ocurrida en 1990, su hija vendió en Israel los derechos de publicación de la obra, que finalmente apareció en Rumanía en 1996.

La edición del diario de Mihail Sebastian causó una considerable polémica. El autor estadounidense Philip Roth comparó al diario por su importancia con el de Ana Frank:

Este extraordinario diario merece compartir estantería con el de Ana Frank y llegar a tantos lectores como el de ella. Pero Sebastian no es un niño, sino una sofisticada mente literaria que contempla el horror y plasma con una brillante y lúcida mordacidad la

crueledad, cobardía y estupidez de sus amigos de la sociedad cultural y mundana de Bucarest y cómo estos se transforman voluntariamente en criminales intelectuales.⁸⁹

Excelente conocedor del alma femenina, Mihail Sebastian revela en su novela *Femei* (1933) (Mujeres) algunas experiencias eróticas y una interesante galería de retratos a través del personaje principal, Stefan Valeriu. En un ambiente tranquilo, durante las vacaciones pasadas en las montañas de Francia, Stefan conoce a diferentes personajes: a la señora Marthe Bonneau, una mujer bella pero fría, con la que tiene una relación cordial dentro de los límites de una intimidad moral; a la tunicina René Rey, esposa infiel, impredecible y apasionada; a la adolescente Odette, virgen sin prejuicios que se entrega -de forma natural, sin complejos- con toda su sana belleza por amor y curiosidad. En París Stefan conoce también a la enigmática María, la mujer culta y sensible viviendo resignada la nostalgia de un amor que rechaza; a Arabella, la ex bailarina de circo que se convierte en una verdadera amiga, amante y esposa y que le demuestra gran generosidad; a la pequeña Mado, a la desagradable Emilie Vignou, etc.

La experiencia de esta novela es esencial para la literatura de Mihail Sebastian. En ella se define una determinada tipología femenina, un cierto ambiente vacacional, una sensación de plena libertad de manifestación de los sentimientos humanos, un tipo de poesía nostálgica específica del escritor. El personaje central, Stefan Valeriu, se convertirá en el héroe principal en *Jocul de-a vacanta* (Jugar a las vacaciones), y será el que inicie el jugo ilusorio de la felicidad y de la nostalgia de un mundo ideal posible.

En la novela *Accidentul* (1940) (El Accidente) el autor describe un momento de crisis interior. Paul, un intelectual solitario vive el drama de la separación de la pintora Ann con profunda resignación, aislamiento y renuncia a la vida. Sin embargo, la casualidad (“el accidente”) hace que se encuentre con Nora Munteanu, una profesora de francés, a la que Paul ayuda en un accidente de tranvía, momento que provoca el encuentro de ambos. Paul no sabe en ese momento que, de hecho, la ayuda la recibirá él mismo. El enfermo de amor sana gracias al amor. Tierna y protectora, Nora manifiesta paciencia y tacto en la actitud hacia Paul que, poco a poco, recupera la confianza en sí mismo y en los demás y empieza a disfrutar de la belleza de la naturaleza y del amor. La escapada a las montañas, rodeado de una naturaleza

⁸⁹ Frase citada en la contraportada de la edición española del Diario.

impresionante, dominada por luz y el blanco inmaculado de la nieve, equivale a una liberación, una purificación moral en un espacio ideal:

E posibil, Nora, ca toti oamenii astia sa se intoarca la viata lor dinainte? E posibil oare, dupa ce au fost in munti, sa mai creada in lucrurile pe care le-au lasat jos? De care s-au despartit? Pe care au vrut sa le uite?⁹⁰

Nora contesta compartiendo el mismo deseo profundo de libertad e independencia que la protagonista de *La ciudad de las acacias*:

Cine a fost in munti e un om liber. Un om liber. Un om liber, Paul repeta cuvintele ei. I se parea ca e foarte tanar, ca vine dintr-o lunga vacanta cu soare, ca toate drumurile sunt deschise inaintea lui.⁹¹

Orasul cu salcami (1935) (*La ciudad de las acacias*) es el libro de una edad, del paso de la infancia a la adolescencia, con sus trastornos y crisis específicas. Decir de esta novela que es una historia el abandono de la adolescencia es correcto, pero nos dejaríamos mucho por el camino. El autor se centra en Adriana, la protagonista de la novela, para ilustrar el paso de la niñez a la vida adulta: una travesía inevitable y nada traumática, pero que implica muchas renunciaciones y, sobre todo, la aceptación de muchas verdades dolorosas.

Es magistral la forma en la que el autor crea a Adriana; el libro se abre con su acceso físico a la madurez, que se identifica con su primera menstruación y que ella, con poética imaginación, bautiza como el florecer de las acacias. A partir de un hecho nimio (narrado, eso sí, con una excepcional sutileza), Sebastian perfila una figura llena de contrastes, de deseos ambiguos, de odios y amores caprichosos. Adriana pasa a ser una adolescente en el plano social, puesto que accede a reuniones, amistades y propuestas de matrimonio, pero en su interior no es más que una niña encerrada en un cuerpo exuberante, con los sentimientos propios de una criatura frágil.

⁹⁰ Trad.: ¿Es posible, Nora, que toda esta gente vuelva a su vida de antes? ¿Es posible que, después de haber estado en las montañas, sigan creyendo en las cosas que dejaron abajo? ¿De las que se separaron? ¿A las que quisieron olvidar?

⁹¹ Trad.: Quien estuvo en las montañas es un hombre libre. Un hombre libre. Un hombre libre, Paul repitió sus palabras. Se sentía muy joven, como si volviera de unas largas vacaciones soleadas, y que todos los caminos se abren ante él.

Esa fragilidad es la constante en “La ciudad de las acacias”. El autor acierta de pleno al exponer las incertidumbres que presiden los años previos a la asunción total de la vida adulta, puesto que todos los personajes que pueblan estas páginas no hacen sino buscar, desear o huir. Ninguno de ellos conoce el objeto de esas búsquedas, de esos deseos, ni el destino hacia el que quieren escapar, pero todos comparten la ignorancia acerca de lo que les rodea, la incapacidad para comprender siquiera a las personas que tienen junto a sí.

La relación que mantienen Adriana y su mejor amigo, Gelu, es buen ejemplo de ello. Ambos son inconstantes en sus sentimientos: la volubilidad que les guiaba de niños en sus juegos se mantiene, ya como adultos (o casi), en sus escarceos amorosos. Sin embargo, la fragilidad de sus deseos y la ignorancia de sus propias decisiones les abocan a un alejamiento no por obvio menos doloroso. La perplejidad de Gelu o los titubeos de Adriana no son sino el peaje que han de abonar para acceder a un mundo, el de los adultos, que no entienden, al que no quieren pertenecer, pero al que deben viajar.

La ciudad de Braila (ciudad natal de Sebastian, que en la novela se transforma, simplemente, en D.) sirve como marco para ese florecer de las acacias. En esa pequeña población los personajes afrontan su evolución, tanto física como moral, constreñidos por un entorno que limita sus movimientos de manera imperceptible; la costumbrista mentalidad provinciana vigila cada acción, cada amistad, cada romance. El desolador destino de la profesora de Adriana, la señorita Denise, enamorada de una de sus alumnas, es fiel ejemplo de la severidad de los habitantes: despreocupados y ociosos, pero siempre atentos a todo aquello que escape a sus designios. De hecho, durante la novela ambos protagonistas viajan por poco tiempo a Bucarest, la capital, como una forma de huir de esa opresión silenciosa; y es allí donde, en cierto modo, ponen algo de orden en sus vidas.

El primer amor, las primeras decepciones, el inconformismo, la huida de la casa familiar, la ilusión del matrimonio; son situaciones que Mihail Sebastian analiza en profundidad desde una perspectiva cosmopolita. En el centro de todo se encuentra Adriana, la protagonista de la novela. Adriana descubre con sorpresa los milagros de su transformación física y anímica y, después de atravesar las etapas de la crisis adolescente, entiende finalmente su evolución.

La ciudad de las acacias refleja la progresión de una adolescente hacia la vida adulta, y los descubrimientos que la protagonista va haciendo son narrados con una pericia excepcional, convirtiendo el proceso en un auténtico camino de conocimiento.

4.2. Adriana: desde la adolescencia a la juventud

Al ir a acostarse, desnuda delante del espejo, lloraba viéndose hermosa.

Mihail Sebastian

El primer capítulo del libro es significativo: “La primera sangre”. La palabra “sangre”, es la que domina esta primera parte que introduce a la protagonista, Adriana Dunea, apareciendo en repetidas ocasiones. Adriana, adolescente de quince años, está en plena transformación:

Le tendió al médico una mano flácida y sonrió. Él la sostuvo en la suya y consultó con no mucha atención el reloj, contando los latidos del pulso. No estaba dispuesto a tomar en serio a la enferma, pero se puso ojo avizor cuando le vio el cuerpo desnudo. Era el de una niña, pero tenía en sus líneas rectas un extraño rasgo de asimetría y distensión. Aquel pecho de chico más bien talludito se estaba redondeando levemente en torno a dos puntos rojos y con el movimiento regular de la respiración cobraba la altura casi voluptuosa de un seno. Si Adriana no hubiese tenido agarrada con obstinación la colcha por encima de las caderas, el doctor habría visto también ese mismo tácito esfuerzo hacia la madurez en la línea de la delgada pierna, desde el tobillo a la rodilla, pero llena y dibujada con toda precisión en el muslo.⁹²

Esta transformación es la menstruación que, simbólicamente marca la evolución de la protagonista de niña a mujer: La chica se está haciendo mayor. Y como la señora Dunea dudaba en entender, él insistió: “¿Lo comprenden? Adriana ya no es una niña. Pronto, muy pronto, será una verdadera señorita.”⁹³

⁹² SEBASTIAN, Mihail (2008): *La ciudad de las acacias*. Traducción de Joaquín Garrigós, Narrativa Contemporánea Editorial Pre-Textos, Valencia, p. 10

⁹³ *Ibid.*, p. 11

Sin embargo, a Adriana le cuesta entenderlo a la primera y, a pesar de intuirlo y alegrarse por ello, sufre terriblemente en los días siguientes:

Estaba agitada, se sobresaltaba ante cualquier ruido, se horrorizaba ante su propia voz, tenía la respiración entrecortada y fatigosa como tras una fantástica carrera, miraba perdida a su alrededor, se detenía abstraída en medio de una frase como si escuchase en su interior la solución de un misterio [...]⁹⁴

Todas estas sensaciones culminan con una profunda sensación de tristeza y soledad. La misma palabra “sangre” describe, en repetidas ocasiones las sensaciones y los movimientos que suceden en el cuerpo de Adriana: “Tenía entonces la impresión de que el corazón se le rompía y que toda la sangre le estallaba en una sorda hemorragia.”⁹⁵; o “Notaba que es su interior se desprendía una línea fría y que poco a poco se perdía en un sordo borboteo de calor, que ese chorro de frío se atascaba en el ardor de la sangre y que todo su ser se consumía en medio de una gran hoguera.”⁹⁶; o “Tenía la sensación de que algo se deslizaba lentamente. Ninguna aspereza en aquel cuerpo desbaratado. Solo sentía que vivía sin dimensiones en la misma carne tierna y húmeda, igual de imprecisa en los muslos, en los brazos o en las mejillas, sustancia elástica y blanda, miga caliente de pan intacto, cartílago crudo de ostra palpitando en una sangre que quiere estallar y no puede.”⁹⁷; “Pero algo se suavizó en esa resistencia y el cuerpo se redondeó como si hubiese estado bajo un peso interior. Otra oleada de torpor se le levantó en la sangre [...]”.⁹⁸

El capítulo se cierra con la culminación de la “sangre”: “Sintió algo caliente entre los muslos y, lejano y oscuro, recordó el sabor de su sangre.”⁹⁹

El segundo capítulo también encierra un significado simbólico “Pero ¿no ves que han florecido las acacias?”¹⁰⁰, ya que el autor utiliza la metáfora del florecimiento de las acacias para referirse al desarrollo físico de Adriana. Las acacias, este árbol centenario ha llenado de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 13

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 13-14

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 13-14

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17

perfume la ciudad de Bucarest desde siempre. En esta novela, las acacias son también protagonistas, no sólo por el significado simbólico que tienen, sino también porque marcan grandes cambios importantes; cada primavera renacen –igual que la protagonista– y anuncian la llegada de la vida después de un invierno convaleciente.

Adriana vuelve al colegio cambiada, ya no le interesan las actividades de antes, ella misma y su mundo interior convirtiéndose en el foco central de su atención:

Le interesaba mucho más lo que estaba pasándole a ella misma que ir en pos de una libertad con la que no sabía qué hacer. Las bromas del colegio, la rivalidad o amistad de las compañeras, incluso la simpatía de *soeur* Denise, ¿qué significaban todas esas cosas cuando se sentía a punto de morir! Arrojaba sobre su pasado, su pasado de quince años de muñecas, libretas y fruslerías, una mirada cansada como la de la gente que, después de una gran desgracia, regresa a una ciudad alegre, iluminada y despreocupada.¹⁰¹

La protagonista se siente por encima de todas las niñerías a las que antes prestaba atención y la hacían sufrir. Ni siquiera quiere hablar con su amiga Cecilia, estando segura de que ella no comprendería que hay “la vida era algo más que un juego, que en la vida había algo triste, desgarrador y grande, algo que ella sí que conocía porque lo había sentido y lo sentía mientras los demás ni lo sospechaban [...]”.¹⁰²

Se esfuerza por encontrar las palabras adecuadas para explicarle su estado a Cecilia, pero lo único que le dice es: “Pero ¿es que no ves, no ves que han florecido las acacias?”.¹⁰³

Con la que encuentra consuelo y complicidad es con su compañera Margareta. Margareta, al haber escuchado la conversación de las dos amigas, sigue a Adriana y le confiesa: “Adriana, ¿sabes que también para mí han florecido las acacias?”.¹⁰⁴ Después de un momento de desconcierto, Adriana entiende –finalmente– la soledad de Margarita y el desdén con que mira los juegos y peleas, “la indiferencia con que había perdido el cariño de *soeur* Denise, su aire

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 18-19

¹⁰² *Ibid.*, p. 21

¹⁰³ *Ibid.*, p. 22

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23

activo y misterioso, el valor con que decía las cosas, los libros que leía debajo del pupitre, las poesías que recitaba, entendía sobre todo su extraña mirada una veces melancólica, otras resplandeciente, otras desesperada y otras burlona.”¹⁰⁵

Emocionadas y felices por las confidencias, las chicas se comprenden y apoyan. Margareta acompaña a Adriana a casa y, antes de separarse de ella le pide su libreta y le dedica un poema en francés:

Tout est vain, tout est instable
dans ce monde et dans cette vie,
seule, ma chère, est désirable
l’amitié de ton amie.¹⁰⁶

Este gesto, tan simple y a la vez tan complejo, esta forma cómplice de actuar entre mujeres recuerda al concepto que entendemos en la actualidad como *sororidad*, y que consiste en compartir el análisis de los problemas, la información, y, sobre todo, dar apoyo emocional y psicológico desde la racionalidad empática. La palabra *sororidad* se deriva de la hermandad entre mujeres, al percibirse como iguales que pueden aliarse, compartir y, sobre todo, cambiar su realidad debido a que todas, de diversas maneras, hemos experimentado la opresión. De acuerdo con Marcela Lagarde, en un texto sobre cultura feminista, las francesas, como Gisele Halimi, llaman a esta nueva relación entre las mujeres *sororité*. Las italianas dicen *sororità*, y las feministas de habla inglesa la llaman *sisterhood*. Sin embargo, la acepción de estos vocablos es la misma: “amistad entre mujeres diferentes y pares, cómplices que se proponen trabajar, crear y convencer, que se encuentran y se reconocen en el feminismo, para vivir la vida con un sentido profundamente libertario”, según palabras de Lagarte.

Asimismo, explica que la sororidad comprende la amistad entre quienes han sido creadas en el mundo patriarcal como enemigas, es decir las mujeres, y entendiendo como mundo patriarcal el dominio de lo masculino, de los hombres y de las instituciones que reproducen dicho orden. Esta sororidad está basada en una relación de amistad, pues en las amigas las mujeres

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 23-24

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 25 Trad.: Todo es vano, todo es inestable / en este mundo y en esta vida / sólo querida, es deseable / la amistad de tu amiga.

encontramos a una mujer de la cual, aprendemos y a la que también podemos enseñar, es decir, a una persona a quien se acompaña y con quien se construye. Habla también de que es esta relación, unas son el espejo de otras, lo que permite a las mujeres reconocerse “a través de la mirada y la escucha, de la crítica y el afecto, de la creación, de la experiencia” de otras mujeres.

El apoyo y la experiencia de Margarita ayudan a Adriana a sentirse menos sola, a comprenderse y a empezar a disfrutar de todos los cambios que su cuerpo experimenta. Los demás también se percatan de este cambio y la ven resplandeciente:

[...] Adriana se estaba poniendo realmente guapa. [...] Había adquirido gran flexibilidad de movimientos y, cuando uno la miraba, tenía la impresión no de que fuera más alta sino de que ella se elevaba entonces, ante los ojos de la gente. Vista por detrás, la pierna de la muchacha, demasiado recta desde el tobillo hasta el final de la canilla, tenía en la corva una ligera inflexión que parecía sólo una tensión pasajera de un músculo perezoso, un óvalo fino a punto de aflojarse y desaparecer como un pliegue de agua; pero esa inclinación provisional persistía y lo que, por un momento, había parecido un simple temblor seguía siendo una línea. Ese detalle confería a la pierna una expresión esbelta y ágil: todo el cuerpo parecía estallar por la presión de una fuerza interior.¹⁰⁷

Adriana descubre su cuerpo y el placer de estar en la cama. Le agrada sentir su cuerpo desnudo entre las almohadas y entregarse a movimientos perezosos, sumergirse en su propio calor:

Al acostarse, cuando el cansancio del día tornaba ese juego menos consistente e impedía que surgieran objeciones morales, que la hubiesen molestado, Adriana tomaba conocimiento de sí misma y, en una especie de sorda identificación con las más íntimas células vitales, notaba como crecía. La mano se paseaba sorprendida por el pecho y abarcaba redondeces nuevas y matizadas. Todo lo que Adriana sentía que había de masculino en ella era el vientre: recto y terso.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 27-28

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 35

Pero Adriana no solo empieza a disfrutar conociendo su cuerpo, sino que también despierta su curiosidad para el cuerpo varonil. Cuando su primo Paul decide pasar unos días en casa de la familia Dunea, Adriana permanece atenta a todos sus movimientos desde la habitación contigua:

¡Él cree que estoy durmiendo! Más ella no dormía, oyó como Paul se quitaba la chaqueta, cómo ponía despacio un borceguí en el suelo, cómo quitaba el otro, oyó el frufú de la ropa al colocarla en el respaldo de una silla y el chasquido de las pinzas de los tirantes que, probablemente no se abrían con facilidad. Sobre todo, oyó el murmullo de la camisa al sacársela con cierta dificultad por la cabeza, pero fue tan claro que Adriana percibió con toda exactitud cómo se deslizaba por el cuerpo y casi sintió el frío de la tela al rozarle la espalda.¹⁰⁹

Fantasea con la imagen de Paul y por primera vez entiende las palabras “hombre desnudo” de distinta manera. Hasta el momento, los únicos desnudos masculinos que Adriana había conocido eran su padre y Apolo. Ni uno ni el otro habían sido para su imaginación nada diferente de la realidad: un buen padre y Apolo, una estatua. Sin embargo, el joven al que Adriana oía respirar y desnudarse tan cerca de ella, la sorprendía:

¿Cómo no buscar la forma de aquel cuerpo desconocido que, de repente, había entrado en su mundo? Y es que ahora se daba cuenta de que el estrecho contorno de su cama, esas dos o tres almohadas, esas rejas de metal por cuyo brillo adivinaba la hora por las mañanas, y el tapiz áspero de la pared formaban realmente todo un mundo de sensaciones, señales y símbolos que le pertenecían.; ¿Cómo sería de tersa la piel del hombre que ahora dormía allí, entre el sopor de aquellas cosas? ¿Se achicaría su tronco igual bajo la caja torácica y se ensancharía igual en las caderas?¹¹⁰

Todas estas preguntas le vienen a la mente a la protagonista intentando ver, esforzándose por imaginar. Partiendo de la simple curiosidad, construye mentalmente el cuerpo del varón, como si hubiera diseñado un bastidor. Sin embargo, el juego de su imaginación es totalmente desinteresado. Recuerda el olor del joven y experimenta ese deleite curioso:

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 36

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 37

Entre el gusto acre del tabaco y el matiz ácido de una colonia barata, distinguió un olor animado por sudor varonil. Tan pronto como percibió un elemento extraño es ese aroma, se dedicó apasionadamente a buscarlo, metió la cabeza entre las almohadas y lo saboreó lentamente, mucho rato, con breves pausas que aumentaban su deleite y retardos intencionados y largos.¹¹¹

Adriana se enamora de Paul. Sin embargo, este enamoramiento hace que la joven se descubra a sí misma a través de los sentimientos que le despierta Paul. Además, Adriana vive su propia historia y hace sus propias interpretaciones acerca del comportamiento de éste, dando por hecho que él también está enamorado de ella:

Le dijo que no había dormido toda la noche de nerviosismo. Le daba miedo lo que pudiese pasar. Se percataba de que la querrían con pasión y no sabía si tenía que corresponder. Él le había pedido un beso. Ella se había negado, por supuesto, pero sólo Dios sabe con cuánta pena. Él podía pensar que por maldad o capricho. Todo el día estuvo triste. Por la noche, se encerró solo en su cuarto diciendo que tenía cosas que hacer, pero ella notaba perfectamente que eso no era más que un pretexto.¹¹²

La actitud que tiene Adriana rompe el sentido esperado de los acontecimientos. Los papeles han cambiado. Ya no es ella la que sufre por amor, sino la que se preocupa por el amor que Paul siente por ella. Segura de sí misma, Adriana está convencida de que su primo de veintitrés años está perdidamente enamorado de ella. Él, por su lado, está convencido que Adriana está enamorada de él. Este duelo de orgullos es muy interesante, en primer lugar, porque Adriana sólo tiene quince años y demuestra madurez y entereza y, en segundo lugar, porque no asume el rol de víctima del amor, sino que está convencida de que la víctima es su primo, Paul.

Sin embargo, todo se resuelve cuando -conducido por la felicidad de un éxito laboral, Paul decide darle un beso a Adriana:

Sintió cómo las manos de ella se le deslizaron por la espalda y quedaron colgando. La honda respiración de Adriana le acarició la áspera mejilla como un vaho lejano. Cuando alzó la mirada, advirtió que sostenía entre sus brazos un cuerpo inerte: el rostro de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 38

¹¹² *Ibid.*, p. 42

Adriana estaba pálido, los húmedos labios dibujaban una sonrisa indefinible y los ojos entornados buscaban algo más allá de él. La apartó de sí bruscamente como si fuera un objeto, igual que uno arroja una lámpara de petróleo que se le prende fuego en las manos. Fue un movimiento brusco e instintivo. Ni él ni Adriana se dieron cuenta. Se encontraron el uno frente al otro como extraños.¹¹³

Después de este suceso, Paul decide abandonar la casa de los Dunea, poniendo fin a la breve historia que cada uno había imaginado de manera distinta. Él, asustado por un posible problema, ella, herida por sus propias expectativas. Con ello, se cierra también la primera parte de la novela.

La segunda parte se abre con la introducción al argumento de Elisabeta Donciu. Elisabeta ya había acabado el colegio y tenía prestigio en la ciudad por su elegancia y sus modales:

Hacía dos años que había dejado el colegio y desde entonces su prestigio se había acrecentado. A veces la veían por la calle tan absorta y soñadora, llevando siempre en las manos enguantadas alguna cosa nimia pero que ella transformaba en algo gracioso, simple y atractivo: un paquetito blanco, un libro, un bolso o una flor. Su retrato en el baile de los estudiantes de invierno pasado, en que se vistió de hada de nieve, todavía estaba expuesto en un escaparate del fotógrafo de la calle principal.¹¹⁴

Elisabeta es admirada por todas las chicas, menos por Adriana. A Adriana le indigna su manera de dirigirse a ellas, acariciándoles a todas y diciéndoles que se han hecho mayores:

Primero, se enfadó por el modo como Elisabeta las había acariciado, esa forma protectora de hablar con ellas, de mirarlas con ternura. El hecho de que una vez repartiese caramelos en el patio del colegio pensaba Adriana, no le daba derecho a dirigirse a otra persona sin presentarse. Ella había esperado con interés el momento en el que alguien las pusiera frente a frente y las presentase como es debido: la señorita Dunea, la señorita Donciu. Pues bien, esa escena, que se había imaginado un día antes, tantas veces y con tanta precisión, se transformó en una caricia graciosa de niña.¹¹⁵

¹¹³ *Ibid.*, pp. 42-43

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 49

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 51-52

Está claro que Adriana ya no se siente una niña y todos los gestos que tienen los demás con ella en este sentido, la molestan. Se considera suficientemente preparada para no dejarse intimidada por la chica admirada por toda la ciudad. Elisabeta es también la persona que les presenta a las chicas a Gelu, y que Adriana vea como “un muchacho rubio, delgado, feo con su uniforme del instituto, de ojos verdes y frente estrecha”.¹¹⁶

Sin embargo, tal vez porque acompaña siempre a Elisabeta de manera misteriosa, tal vez porque intuye en él un sufrimiento que ella también conoce, Adriana desarrolla un sincero interés por Gelu. Además, descubre que tienen una gran pasión en común: los libros. Al confesarle que él suele pasar las tardes en una buhardilla repleta de libros leyendo, Adriana contesta “que no había nada más apasionante en el mundo que la literatura y que a ella le encantaría asistir a sus reuniones”¹¹⁷. Pero Gelu no contempla la presencia de ninguna mujer en la buhardilla: “No señorita. Eso no es para las chicas.”¹¹⁸

Adriana se enfada y decide no hablarle más por esta impertinencia, pero los acontecimientos hacen que se vuelvan a encontrar y que Adriana consiga ir a la buhardilla. Esta especie de intromisión en un mundo en el que Gelu no admite a las chicas, hace que cambie su opinión sobre ella y empieza a verla de forma diferente. Se convierten en buenos amigos y, junto a Cecilia y Victor, empiezan una camaradería especial. Se reúnen durante todo el invierno en una habitación de “colores borrosos, luz reducida y un calor suave de aposento íntimo”¹¹⁹ para leer, tomar el té y estar en silencio:

Allí había una calma física. Se entregaban a ella con una sensación viva de sumergirse. Los ruidos que llegaban de las calles nevadas se perdían amortiguados, irreales, igual que gorgotea el agua en los oídos de un nadador bajo la superficie. Eran los últimos recuerdos de un mundo que terminaba en el umbral de su cuarto. Empezaba una leyenda en la que creían y en la que cada detalle tenía su particular sentido.¹²⁰

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 52

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 88

¹²⁰ *Ibid.*, p. 93

Vivían en un estado de placidez fija, con la sensación de que ya no tienen nada que aprender ni que los sorprenda. Sin embargo, la llegada de la primavera (símbolo del cambio a lo largo de toda la novela), hace que sientan la necesidad de “abrir las ventanas”:

Gelu notó junto a él, en la otomana, en la oscuridad, el calor de un cuerpo, pero de un calor distinto al de la habitación. Como estaba cerca, alargó las manos y lo estrechó entre sus brazos hasta que notó otro aliento. Sólo entonces cayó en la cuenta de que tenía en sus brazos a Adriana. La besó.¹²¹

Al resguardo de esa habitación fuera de la realidad, protegidos por los libros y la oscuridad, Gelu y Adriana comienzan su relación.

Pero la primavera también trae nuevas noticias en la ciudad y, cuando Adriana y Gelu vuelven a entrar en la vida de la ciudad, averiguan que el acontecimiento del que se habla en todas partes es la boda de Elisabeta Donciu. Se casa con un hombre rico, dueño de una fábrica de toallas. Este suceso, tambalea la idea que todas las demás chicas tienen acerca de Elisabeta. Empiezan a hablar de un matrimonio por conveniencia, rechazando la idea de que Elisabeta estuviera enamorada de su novio. Sin embargo, los rumores se disipan cuando ven cómo ésta trata a su novio públicamente:

Elisabeta estaba enamorada de su novio. Lo decía y lo demostraba. Lo besaba en público cuando él iba a D., lo llamaba por teléfono diariamente y le escribía cuando viajaba por negocios a Bucarest. Elogiaba su automóvil, exhibía sus corbatas y le acariciaba el pelo bien peinado. Lo escuchaba con afecto, con interés, repetía sus chistes, citaba sus preceptos. [...] Y Jean, halagado pero serio, le daba unos golpecitos en la espalda con gesto de propietario.¹²²

Con la descripción de la relación marital de Elisabeta y Jean, Sebastian nos hace testigos del tipo de relaciones de la época. A la mujer se le trata como a un objeto, mientras que todo lo demás gira alrededor del hombre. Una vez más, Sebastian rompe el efecto de magia de las relaciones amorosas, poniendo sobre la mesa una realidad que describe sin tapujos la situación social del momento.

¹²¹ *Ibid.*, 84

¹²² *Ibid.* p. 96

Sin embargo, la relación de Gelu y Adriana es diferente. Disfrutan aún de cualquier pequeño gesto y, Adriana sigue descubriendo un mundo totalmente desconocido hasta el momento:

Adriana cogió del brazo a Gelu. Él la detuvo, dejó que Victor y Cecilia se alejasen y acto seguido, bruscamente, volvió la cabeza hacia ella para besarla, pero como Adriana estaba desprevenida y no tenía la boca frente a la de él, los labios de Gelu le rozaron levemente el pómulos y, resbalando, se posaron calientes en el lóbulo de la oreja como si fuera otra boca. Adriana ahogó un grito. Tuvo un breve estremecimiento, una corriente fría le recorrió la espalda, le dobló las rodillas y le cortó la respiración. Se colgó trémula del cuello de Gelu y, como le daba vergüenza morderlo, lo besó con desesperación.¹²³

Su amiga Cecilia también disfruta de estos gestos de amor, viviendo una historia paralela con Victor:

Algunas veces, cuando el coche traqueteaba en el camino, Cecilia soltaba un gritito alarmada por esa sacudida que, si apartaba la gabardina que la cubría, podría poder de manifiesto una situación embarazosa.¹²⁴

A Adriana le disgusta el comportamiento de su amiga, pero, al mirarla, se asombra de sus ojos inocentes y del aire infantil y sincero que desprendía siempre:

Cuando bajaba del automóvil, Cecilia se arreglaba con calma el vestido con gestos menudos y golpeaba el suelo con los pies, como un chico, para desentumecer las piernas, con la infinita simplicidad con que Adriana había visto que las gallinas jóvenes, en el patio, batían brevemente las alas detrás del gallo que las había fecundado. Era un gesto casual, descuidado. Luego se echaba a reír.¹²⁵

Sin embargo, a Adriana le pesaban aquellas horas, se sentía abrumada, sometida.

Tenía la sensación de que los brazos le colgaban cansados desde los hombros, de que el tronco se le desprendía de las articulaciones, de que, torturada, la carne esperaba

¹²³ Ibid., p. 104

¹²⁴ Ibid., 103

¹²⁵ Ibid., 108

ardiente de deseos y dolorida por las esperas. [...] Como si conociera la desesperación de aquel cuerpo, Gelu le besaba los labios ardorosos, le acariciaba las mejillas, le recorría con la boca el cuello blanco y bajaba hasta la línea oblicua de los pechos.¹²⁶

Todo esto provoca en Adriana una sensación de mareo:

Sus pasos eran inseguros, los ojos despedían un brillo cansino que se apagaba con dificultad. No tenía valor para volver a casa. Sentía que aquella cama grande en la que se reencontraba noche tras noche, sola y ardiente, la enfermaba.¹²⁷

Adriana sufre por no consumir el amor: Al ir a acostarse, desnuda delante del espejo, lloraba viéndose hermosa.¹²⁸

Todo este sufrimiento queda en segundo plano cuando se conoce la noticia del compromiso de su primo Paul y Lucretia, una de sus compañeras de colegio, la preferida de *soeur* Denise. El suceso sorprende a Adriana; le parecen raras las vueltas que da la vida convirtiendo a su primer amor en prometido de una compañera. Pero Adriana tiene su propia opinión sobre el matrimonio, opinión que demostrará más adelante con hechos: “El matrimonio no era para ella, como para el resto de la gente, una institución sino un misterio.”¹²⁹

Toda la historia en torno a su compromiso arroja un aura de intriga a los acontecimientos, ya que al parecer la separación de Lucretia y *soeur* Denise fue forzada y tanto una, como la otra, quedaron destrozadas. Este enigma se vuelve aún más inquietante para nuestra protagonista porque los conoce a ambos. Adriana no consigue dejar de pensar en Lucretia y su imagen la inquieta:

Recordaba el cuerpo delgado de Lucretia, como la vio en cierta ocasión en el baño, mojado, con el agua chorreándole por los hombros, por la espalda y a lo largo de los muslos flacos. No sabía por qué, pero entre los velludos brazos de Paul sólo se la podía imaginar como entonces, mojada, resbaladiza, de modo que en cualquier momento se le podría escapar de entre los dedos. Aquella imagen la hizo estremecerse. Pensaba con

¹²⁶ *Ibid.*, p. 108

¹²⁷ *Ibid.*, p. 109

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 115

una emoción confusa que el azar podría haberla elegido a ella, que dentro de poco le habría ofrecido su cuerpo y que, entonces, sus atormentados sueños de todas las noches habrían tocado a su fin.¹³⁰

Es admirable aquí el tacto de Sebastian al tratar esta cuestión. Nuevamente, deja atrás los temas tabúes y trata la cuestión del lesbianismo abiertamente. Además, y para más controversia, relaciona el lesbianismo y la iglesia.

En el imaginario popular el amor entre mujeres, más que nunca a lo largo de la historia, se asocia con la enfermedad, la demencia y la tragedia. Cuando el lesbianismo se considera patológico, muchas mujeres lesbianas se patologizan a sí mismas sufriendo una falta de identidad, entrando en conflicto con el propio ser femenino y asumiendo formas de relación y valores masculinos. En la literatura del siglo XX escrita por lesbianas o que narra historias con protagonistas lesbianas, es frecuente encontrarse con personajes torturados, infelices y que acaban suicidándose. *Soeur Denise* es un ejemplo de ello. Con la creación de su personaje, Mihail Sebastian demuestra, una vez más, ser un autor moderno, en línea con los estándares de la literatura europea del momento.

La huida de Adriana a Bucares hacia lo que ella considera “la libertad” marcará un antes y un después en el desarrollo del argumento. Con la excusa de ayudar a unos familiares en Bucarest, Adriana recibe una invitación para pasar allí una temporada. Reacciona inmediatamente, sin acordarse siquiera que hace unas horas estaba preparando una fiesta de Nochevieja que iba a pasar junto a Gelu. La idea de irse, de conocer sitios nuevos, de sentirse libre, es más fuerte que cualquier otro deseo y se convierte en su prioridad. Gelu, aturdido por su comportamiento, no entiende nada al principio: “En cuanto a los planes para Nochevieja, supongo que no te será difícil renunciar...”¹³¹ A lo que la joven le responde sin titubeos: “No, claro que no.”¹³²

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 121

¹³² *Ibid.*

Pero al poco se da cuenta de la realidad que está viviendo: “Luego, no por las palabras de Adriana sino por sus alborotados movimientos, comprendió que algo se había terminado.”¹³³ Sin embargo, Adriana está eufórica: “Ya verás qué bonito va a ser, ya lo verás. Hay bailes, teatros, conciertos... Y tendré la libertad para ir a donde quiera, estaré sola.”¹³⁴

La idea de libertad la llama y no hay nada que pueda impedir que acuda a este impulso tan fuerte. En Bucarest descubre un mundo nuevo. Aunque durante un tiempo Adriana no recupera el sosiego por estar teniendo continuamente la sensación de estar viviendo un tiempo efímero, entre un viaje de ida y otro de vuelta; los días corren rápidos entre cosas nuevas y personas desconocidas. No lamenta en absoluto haberse ido de D.: “Le gustaban sus agitados paseos, las nuevas amistades que estaba haciendo, las frías mañanas que pasaba patinando en el parque Cismigiu y las fulgurantes tardes en las blancas salas de espectáculos.”¹³⁵

A veces la agitación de la gran ciudad la cansa: “Pero a veces, antes de acostarse, se decía que estaba cansada; habría deseado hacer un alto en aquella carrera diaria y quedarse una o dos horas tranquila, como en D.”¹³⁶

Aun así, Adriana está ya tan hecha a su nueva vida, que casi no se acuerda que su estancia en Bucarest es temporal y que un día acabaría:

Sólo los postales ilustradas que Paul y Lucretia les enviaban regularmente desde el extranjero, le recordaban a Adriana que su estancia en Bucarest acabaría un día. De no ser por eso, habría creído que había entrado en una vida nueva, que se había separado para siempre de todo lo que había sido antes.¹³⁷

Por casualidad vuelve a coincidir con Cello Viorin, un compositor de cierto renombre. Adriana había tocado en una ocasión una partitura suya en un evento de la ciudad y éste, escuchándola, se había quedado fascinado por el toque personal que le había dado a “Canciones para la rubia Agnes”. Al encontrársela en Bucarest, Cello le confiesa a Adriana su emoción con aquel suceso:

¹³³ *Ibid.*, p. 120

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 124

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 125

Mire, señorita, lo que a mí me llamó la atención entonces, en D., en su forma de tocar las *Canciones para la rubia Agnes*, fue un tono que no era mío, que lo había puesto usted, que era usted. Sentía que algo había sucedido con mi melodía, que había en ésta algo ajeno a ella. Me emocioné entonces como si se tratase de una música nueva que escuchase por vez primera. Luego, ya en casa, traté de recuperar aquellos matices. Mi piano no quería dármelos. Dígame por qué.¹³⁸

Adriana no sabe contestar a las palabras rotundas del músico, pero dejó que él entendiese lo que quisiera. Fue amable con él, sintiéndose halagada por su atención. Adriana pensaba en qué dirían sus compañeras al saber que el hombre con el que ellas soñaban y al que elogiaban en las revistas había ido a verla y le había hablado con pasión. A Adriana no le interesa Cello Viorin, sino la imagen que su amistad podría transmitir a los demás. Piensa en compartirlo con Gelu:

Por un instante pensó en escribirle a Gelu y contárselo, pero se reprimió, ya que tuvo la impresión de que sería una indiscreción lamentable. No le quitaba el sueño dilucidar si ese secreto entrañase un principio de fidelidad y determinó conservarlo. Era más sencillo.¹³⁹

Adriana demuestra una vez más practicidad y falta de sentimentalismo. Prefiere guardarse para ella estas pequeñas satisfacciones del orgullo y disfrutarlas a modo de experiencia íntima.

Cello Viorin introduce a Adriana a un mundo nuevo; el mundo del arte. La invita al Ateneo y solo entonces, Adriana se da cuenta de la notoriedad de éste:

Subiendo las escaleras, se vio obligado a estrechar innumerables manos que se le tendían y presentaba a Adriana a todos los conocidos que lo paraban. Eran nombres que ella conocía de las revistas literarias o carteles de teatro y estaba impresionada viendo allí un mundo en el que ella pensaba, en otro tiempo, con ingenua admiración.¹⁴⁰

¹³⁸ *Ibid.*, p. 128

¹³⁹ *Ibid.*, p. 129

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 130

A Adriana le encanta este nuevo mundo: (...) los vestidos de alrededor, los numerosos rostros desconocidos, el temor de los rezagados a no encontrar sus asientos, las butacas que se abrían ruidosas una y otra vez, todo eso la satisfacía.¹⁴¹

Cello se convierte en una especie de vía de evasión de su propia realidad. Muchas veces, no sabe si creer sus historias o no, pero su talento para contar todo tipo de suceso hace que Adriana se olvide de poner en duda sus palabras:

Pero cuando se embalaba, lo refería con gusto y entonces su modo de hablar, aunque vago y desprovisto de detalles concretos, tenía una curiosa fuerza de evocación. Un mundo indeciso, de condición social imprecisa, de una psicología un tanto fantástica, desfilaba ante Adriana y Viorin lo describía con tanta pasión que, al oírlo, la muchacha no se planteaba si aquello era verosímil.¹⁴²

Sin embargo, una vez que Cello se le declara a Adriana, la situación cambia. Con gesto inseguro, Adriana le confiesa que en su vida hay alguien más.

No dijo esas palabras por su sentido preciso, sino por su papel decorativo en aquella conversación. Era un paréntesis. Era una reticencia, una pequeña objeción sentimental sobre la que se podía pasar, pero que ponía por patetismo y por un ingenuo sentimiento de elegancia.¹⁴³

Cello Viorin no lo entiende y cree sus palabras: “Bien. Trataré de olvidar - dijo resignado.”¹⁴⁴

Las cosas suceden de manera inesperada, y Adriana se siente desconcertada por la rapidez con la que renuncia Viorin. Como pasó también en el caso de Paul, Adriana se pregunta nuevamente si no ha cometido alguna mala acción, si el hombre ahora no estaría afligido, “si no habría sido mejor volverse a él, mirarlo a los ojos y decirle que su amor le encantaba”¹⁴⁵. Pero a Adriana encontraba de mal gusto este tipo de comportamiento, además “el pensamiento de ser fiel le daba un pequeño aire de tragedia que le gustaba.”¹⁴⁶

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 134

¹⁴³ *Ibid.*, p. 137

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

Al enterarse de la sospechosa muerte de *soeur* Denise, Adriana demuestra entereza y madurez. Conserva la calma delante de Paul para averiguar los hechos:

Adriana no comprendió más tarde por qué no había gritado en aquel momento. ¡Aquella noticia horrible, dicha con tono indiferente, como un suceso cualquiera! Quizá precisamente aquel repentino dolor que se adueñó de ella le atenazara la boca y le impidiera llorar. ¡*Soeur* Denise muerta! Por el momento comprendió que, si quería saber algo más sobre eso, habría que conservar la calma.¹⁴⁷

Así es como averigua que *soeur* Denise muere el día que Lucretia se casa. Para Paul, este accidente explica muchas cosas. Adriana no entiende muy bien cómo se relaciona la monja con el matrimonio de su primo, pero comprende que hay algo que la monja ha escondido desde siempre. El rostro redondo y las manos largas y delgadas de *soeur* Denise, “la melancolía de aquella juventud encarcelada, toda la tristeza de flor pálida”¹⁴⁸ que había llevado en sus ojos de adolescente que no se había hecho mayor, habían terminado:

Solo había sido una monja, pero sus ropas negras no tenían nada de austero y sus dulces palabras nada de religioso. Algunas veces, al atardecer, cuando reclinaba la frente en los barrotes de su aposento, tenía una limpia imagen de niña triste y más de una vez a Adriana le entraron ganas de acariciarla y de decirle una palabra de comprensión.¹⁴⁹

La muerte de *soeur* Denise provoca en el primo de Adriana un comportamiento extraño hacia su esposa Lucretia. Al vivir en su casa, Adriana es testigo de varias escenas desagradables, obscenas. En una ocasión, Paul:

(...) puso una mano en la rodilla de su mujer y, sin dejar de hablar, se la metió por debajo de la falda. Adriana observó el gesto y le molestó la sonrisa mutilada de Lucretia. En su rostro amarillento había una expresión de horror, un enojo apenas contenido. Su marido se aprovechaba de la presencia de su madre y de Adriana para violentar a su mujer.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 143

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 144

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 145

Adriana asiste a la lucha constante entre Lucretia y Paul hasta un día que su madre, la señora Dunea se presentó en la casa de éstos. Adriana quiso saber más, intentó cuestionar a su madre acerca del accidente de *soeur* Denise, pero su reacción no dejó a Adriana ninguna opción:

- Mama querida, lo sé todo. Me lo contó Paul. *Soeur* Denise murió el día de la boda de Paul y Lucretia.
- Hijita querida, eres una tonta y no te doy permiso para hablar de cosas que no entiendes. Que no tienes derecho a entender, ¿me has oído?¹⁵¹

Acto seguido, la señora Dunea le comunica a Adriana su decisión de retirarla del colegio: “-¿Sabes, Adriana? No vas a volver al colegio. Ya has aprendido bastante. Ya es hora de que te ocupes de otras cosas aparte de los libros.”¹⁵²

Esta decisión marca un antes y un después en la evolución de la protagonista. De vuelta a D. Intenta establecer las relaciones con Gelu, pero sin éxito. Su desaparición y falta de interés por lo que había dejado en D. durante su estancia en Bucarest, hizo que Gelu se sintiera herido y decidiera desvincularse de ella:

Tienes que entenderlo, Adriana. Entre nosotros dos había innumerables cosas pequeñas que nos unían. A veces podrían parecer sin importancia, pero ellas apuntalaban nuestro amor. Iba a tu casa todos los días, me hablabas de muchas niñerías, llorabas por menos de nada, decías tonterías y, cuando me besabas, tenías un aire extraño de virtud, por ello volvería a quererte otra vez si fuera posible. Todo lo que hacías tenía para mí un sentido. Te llevabas la mano a la frente, fíjate, igual que ahora, para apartarte un mechón de pelo y ese movimiento me decía un sinfín de cosas. Después, te fuiste y rompiste en dos el hilo de los acontecimientos.¹⁵³

Adriana intenta explicarle que ella no tuvo la culpa por tener que irse, pero Gelu no está dispuesto a escuchar. A pesar de ello, se vuelven a encontrar en una de las excursiones en grupo a los Vii y allí, sienten por un momento que todas las cosas están como las habían dejado hace un año. Parece que, en ese rincón, perdido del mundo, la vida hubiese seguido indiferente al

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 149

¹⁵² *Ibid.*, p. 150

¹⁵³ *Ibid.*, p. 155

paso del tiempo. Solo por esa sensación, ambos se dejan llevar y viven el momento, tan presente como ilusorio:

Le pasó el brazo por los hombros y la atrajo hacia él. Ella recibió su beso sin valor. Tampoco se atrevió a acariciarle el pelo, gesto que había deseado mucho, sino que apenas si le pasó la mano por la cabeza, vacilando, sin tocarlo. Sabía perfectamente que todo era una ilusión, que se acabaría al otro lado del bosque de los Vii, cuando el automóvil cruzara el puente hacia la ciudad.¹⁵⁴

El capítulo V, llamado *Sola* es crucial para las decisiones que Adriana tomará más adelante. Gelu se marcha a Bucarest y Adriana recobra la calma: “Había esperado un gran dolor, se había creído perdida, se había preguntado si sobreviviría a la marcha de él. Y no pasó nada. Estaba sorprendida de la gran tranquilidad que siguió. No podía creerlo.”¹⁵⁵

Adriana no siente pena alguna. Se siente libre y se sorprende de que la vida continua por los mismos derroteros. Por primera vez, es consciente de su fuerza interior: “Todo era preferible a la inseguridad en la que había vivido hasta entonces y al tormento de convencerse de que era amada, cuando sabía perfectamente que no lo era.”¹⁵⁶

Se toma su tiempo para curarse y cuidarse y sus expectativas se normalizan: “pasaban el orden de las cosas cotidianas, habituales, invariables, y se volvían soportables como todo lo que estaba relacionado con la monotonía de la vida.”¹⁵⁷

Adriana ha madurado y nunca volverá a ser la misma:

De sucesos que habían pasado sin pena ni gloria, ella hacía ahora una historia con un principio y un final, con periodos de luz y de sombra, historia que ahora volvía a vivir, lentamente, con el placer de saber que nada podía cambiar ya, que todo le pertenecía a ella para siempre.”¹⁵⁸

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 158

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 161

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 161

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 166

¹⁵⁸ *Ibid.*

En este nuevo estado, sus recuerdos e imaginaciones relacionados con Gelu se convierten en algo valioso, pero no por ello doloroso:

En alguna parte, lejos, en una gran ciudad, existía un hombre que tenía una vida propia, conocía a gente, caminaba por calles desconocidas, estudiaba, iba al teatro, se acostaba con mujeres anónimas, y ese hombre le era indiferente y que le olvidara le daba igual y su vida le era completamente ajena. Porque bastaba un solo momento, el recuerdo de una taza humeante de té, para que reviviera, de cabo a rabo, una vida de la que nadie podía evadirse ya, como nadie puede evadirse de los amantes pintados de los cuadros.¹⁵⁹

Pero las aventuras de los dos jóvenes no acaban aquí. Durante una de sus visitas a D., Gelu se encuentra con Adriana por la calle y le cuesta reconocerla, tal es su transformación:

Solamente veía a lo lejos un vestido blanco agitándose ligeramente al andar. La cabeza quedaba ensombrecida bajo el ala de un sombrero blanco de tela y Gelu adivinó, como un reflejo luminoso, una sonrisa escondida. Tampoco reconocía los andares y, hasta que estuvo cerca del todo, su curiosidad fue en aumento. Sólo entonces, a unos pasos de ella, tuvo la impresión de que se encontraba frente a Adriana, pero ése no fue más que un pensamiento que pasó casualmente por su mente, sin insistir. no, ni el talle ni la altura ni la expresión de aquel cuerpo le eran conocidos. Miró receloso y casi asustado.” Adriana había cambiado, había florecido, se había transformado en una mujer. Sus ojos brillantes, su frente mate y su rostro redondo eran los mismos, pero algo había cambiado en todo su aspecto.¹⁶⁰

Gelu descubre qué es aquel aire que cambia toda su expresión; los pasos de Adriana han pasado de ser vivos e inseguros, a pisar firmemente la tierra:

El único cambio que se había operado en Adriana eran sus pasos. Él conocía sus pasos vivos e inseguros que apenas acariciaban el suelo por donde pasaban, como un vencejo que roza el agua en su vuelo. Ahora descubría cambiados unos pasos que se pegaban al suelo por donde pasaban, unos pasos perezosos, blandos, anchos, que caían en toda la planta del pie y se apoyaban por sus cuatro lados en tierra. Era sólo un detalle, pero

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 167

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 185

cambiaba por completo las líneas del cuerpo. Adriana se volvía más baja, los hombros le caían y los brazos se le distendían como tras una larga tensión. Era menos flexible que antes, pero tenía una expresión de gran quietud física, de descanso total. Todo el cuerpo parecía soltarse de un apretón y amoldarse a movimientos instintivos.¹⁶¹

Gelu descubre a una nueva mujer. La mira con ojos centelleantes que asustan a Adriana. El inicio de sus pasos le parece sensual, cálido, desenvuelto. Adriana “expandía a su alrededor una inconsciente felicidad de la carne bajo el blanco sol del día.”¹⁶² Adriana es consciente de lo que significa la mirada de Gelu y se siente ligeramente intimidada por toda la situación. Sin embargo, está preparada y está esperando desde hace mucho el encuentro con Gelu. Gelu la acompaña hasta su casa y “cuando la puerta se cerró a sus espaldas, cayeron el uno en brazos del otro”.¹⁶³

Sebastian describe con gran maestría la primera experiencia sexual de Adriana, acentuando el deseo que vive de forma latente en su cuerpo:

La carne de la joven estaba ardiendo, el pelo tenía un aroma desconocido. Debajo de la ropa, el cuerpo se separaba de las articulaciones, blando. La acostó en la cama turca y se arrodilló junto a ella. Reclinó la frente en el seno izquierdo de ella, que sobresalía redondo de entre los encajes blancos, más blanco que ellos. Le puso la mano en la rodilla y sonrió al reconocerla. Llevó los labios a la costura de la media para reemprender un antiguo juego y la recorrió con atención, pero, frío y resbaladizo de la seda contrastaba bruscamente con la carne ardiente y blanda que se descubría.¹⁶⁴

Adriana es una nueva persona y, por tanto, una nueva novia. Lo mismo sucede con Gelu. En estas circunstancias desconocidas y a la vez tan placenteras, no reconocen nada de su anterior relación:

No era sólo el recodo hecho por el amor que retornaba desde recuerdos y costumbres, de ligazones antiguas y olvidadas, pero todavía persistentes y vivas. No. Era curioso

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 186

¹⁶² *Ibid.*, p. 187

¹⁶³ *Ibid.* p. 187

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.188

cómo aquellos primeros días de amor súbito, en sus abrazos, en sus escasas palabras, en sus miradas casuales no encontraban nada de su antigua pasión, ni siquiera el gusto lejano que conservan los antiguos besos. No se reconocían y su alegría se mezclaba con un sentimiento de continuo asombro.¹⁶⁵

Sin embargo, Adriana encuentra brusco en el nuevo amor que Gelu le procesa. Su exuberancia y su entusiasmo le dan miedo. Este exceso la inquieta, tal vez porque desorganiza su sentido del equilibrio o, más bien, porque siente que su pasión no es una pasión estable: “A ella le habría gustado ser amada de forma sosegada, sin grandes arrebatos, pero también sin caídas súbitas y largas, ser amada con un amor diario, seguro y asentado.”¹⁶⁶

Frente a la pasión viva de Gelu, Adriana opone un gesto oculto de vacilación, similar a la sonrisa de las personas tristes cuando alguien les da una noticia que temen creer porque les parece demasiado buena. Le habría gustado responderle con la misma alocada pasión, pero teme avanzar demasiado rápido un final que intuye:

(...) se deslizó entre los nerviosos brazos de Gelu esbozando una sonrisa de temor que ponía un acento de duda a las palabras de él y le recordaba que, pese a sus juramentos, ella sabía que todo era pasajero. En aquella sonrisa reticente había una vaga sombra de ironía que no era propiamente suya, sino que era, sencillamente, la ironía de los acontecimientos del destino.¹⁶⁷

Esta actitud, hace a Adriana más bella. Aquel verano, a raíz de su transformación interna, Adriana es resplandeciente:

(...) era alta, reposada, tranquila, como una simple chica de campo que anda descalza por la yerba. Era de una seriedad que a veces Gelu le parecía exagerada porque le restaba flexibilidad y la hacía un poco torpe y rígida. Era una belleza como la de las noches de verano, fija, profunda, sin tránsitos imperceptibles, sin cambios y sin matices.¹⁶⁸

La relación avanza y Adriana llega a tener la certeza de ser amada por Gelu:

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.189

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 190

Todas las tardes tomaban el té juntos, solos en torno a una mesita baja en la habitación de Adriana, hablando, callados, dándose largos besos, mirándose mucho, riendo poco, satisfechos el uno del otro, seguros el uno del otro, unidos contra el tiempo, del que ya sabían por su experiencia anterior lo traicionero que era en discurrir. Se amaban como antiguamente había querido Adriana, con una pasión domesticada, con entusiasmos atenuados.¹⁶⁹

Gelu llevaba en brazos a Adriana desde la mesita de té hasta la otomana y, antes de arrojarla entre los almohadones como a una joven pantera dormida, ella se quitaba de los pies, agitándolos, los zapatos, que caían ruidosamente a uno y otro lado. En aquel forcejeo, las faldas se le subían por encima de los muslos mostrando un desbarajuste de medias, ligas y camisa. Gelu enterraba la cara entre aquella orgía de sedas y carne mientras ella protestaba con un sinfín de repetidos y débiles puñetazos.¹⁷⁰

Pero Gelu está equivocado al pensar que Adriana se había convertido en una “fierecilla domada”. Solo ella podrá decidir cuál sería su papel en la vida de Gelu y en la suya propia.

El espíritu libre y rebelde de Adriana hace que decida ir a Bucarest a estudiar en el Conservatorio. Allí, en el enjambre social y urbano de la capital, Adriana se convierte, finalmente, en la mujer decidida y libre de prejuicios que vive en ella desde hace mucho.

Toma la iniciativa y va a casa de Gelu sin que éste esté:

En otro tiempo, había creído que sólo podría entrar en la casa de Gelu llena de emoción, que en algo tan sencillo como eso habría de haber cierto misterio, que algo esencial como una revelación cambiaría en su amor. Siempre que había pasado por delante de la casa de los padres de Gelu en D. El corazón le latía más fuerte al mirar las ventanas de aquella casa nueva, todavía sin enlucir, tras las cuales se desarrollaba la vida cotidiana del ser amado entre tantas cosas desconocidas. [...] Ahora recordaba todas aquellas cosas y se sorprendía de la naturalidad con que estaba allí, en su habitación, delante de su mesa, sin sentir otra cosa que una serena alegría, esperando que de un

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.193

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.197

momento a otro la puerta se abriese y en el marco se quedase, petrificado por la sorpresa, Gelu.¹⁷¹

Gelu no conoce la energía de Adriana para tomar decisiones, para salvar los obstáculos y para sostener con tenacidad algo que desea. Después de varios episodios en los que se encuentran y son felices disfrutando de su amor, algo cambia en Adriana. Un cansancio la invade y siente que vive al borde de dos mundos: uno es la habitación de Gelu, donde, durante horas se encierran y se aman, y otro la realidad que la espera fuera de la habitación de Gelu:

Atravesar Cismigiu le pareció algo curioso, irreal: el parque estaba igual, como lo había dejado una noche antes, pero, más allá de esa inmovilidad de las cosas, su vida había pasado de un mundo a otro. Sin embargo, a la altura del bulevar, cuando vio las luces, sintió que algo sí había cambiado. Los ruidos de la calle llegaban hasta ella envueltos, las luces amortiguadas como en la niebla. Eran sensaciones que no reconocía. Si no hubiese ido cogida del brazo seguro de Gelu habría creído estar en un sueño. Los sonidos eran distintos, las cosas tenían otro aspecto.¹⁷²

Adriana no para de descubrirse a sí misma. La última noche pasada con Gelu culmina con su maravillosa transformación:

Su cuerpo había descubierto nuevos movimientos, una forma especial de inclinarse, de alargarse, de caer inerte; era un animal que había descubierto sus reflejos. Durante años había vivido su vida con dos o tres sonrisas y dos o tres muecas de enojo: había tenido que expresar sus sueños, sus esperas y sus pasiones con un rostro pequeño y frágil cuando para ello tenía un cuerpo entero, diverso y desconocido que ocultaba un enorme potencial. Se descubría, en fin, despertando de las profundidades y toda su gama de gracias, sonrisas y palideces era pobre y artificial comparada con sus contorsiones corporales.¹⁷³

Al descubrirse de esta manera, Adriana empieza a ser consciente de que desea: la felicidad carnal. Le parecía un milagro el hecho de que las personas podían estar desnudas y tener una belleza salvaje:

¹⁷¹ *Ibid.*, p.202

¹⁷² *Ibid.*, pp. 223-224

¹⁷³ *Ibid.*, p. 225

¿Qué le importaba a ella los matices de Gelu, que fuera listo o tonto, o su admiración? Tenía entre sus indolentes brazos el cuerpo desnudo y duro de él, le acariciaba las caderas huesudas y reclinaba la frente sobre su vientre hundido. Habría querido verlo sumergido en una pasión como en el fondo del mar: que el agua le gorgotease sorda en los oídos, que tuviera los ojos cerrados, que los movimientos de su cuerpo fueran instintivos, desesperados e inconscientes. Pero en la madrugada, cuando en la ventana empezaba a iluminarse una mañana sucia de invierno, él dirigía su mirada hacia aquel ojo de luz y Adriana sentía que, junto con la noche, se iba el milagro de aquella pasión y que en sus brazos ya no conservaba sino a un prisionero, no a un amante.¹⁷⁴

Por ello, una mañana, cuando Adriana mira fijamente a Gelu, se da cuenta de lo cansados y pálidos que están, y decide poner fin a aquella aventura, cortando de raíces su relación: “- Nos hemos puesto feos los dos, Gelu. [...] Me vuelvo a D. No me escribas.”

En primavera Adriana le comunica a Gelu —a través de una carta— su noviazgo con Paul:

Seguro que entenderás por qué precisamente Paul. Es el único hombre que no va a pedir explicaciones. Él mismo tiene tantas cosas que olvidar que se portará bien, contento por no tener que darse por enterado y por no tener que preguntarme. Él quiere una mujer: la tendrá. Yo quiero paz: la tendré.¹⁷⁵

Finalmente, Gelu entiende que Adriana nunca habría podido renunciar al amor por él enterrándolo en un matrimonio que iba a destrozarse todo lo que vivieron juntos.

De su amor quedaban, como una llamarada de oro y carbón, las últimas noches de la calle Cerbului y, sobre las cenizas de unos recuerdos como esos, él sabía perfectamente que no se construyen nunca matrimonios, sino, algunas veces, sólo leyendas.¹⁷⁶

Adriana apostó por el amor sosegado, cómodo, sin grandes arrebatos. Justamente por esta decisión reside la originalidad de su personaje. A pesar de su continua búsqueda de la libertad e independencia, Adriana elige el matrimonio junto a una persona que le garantiza la tranquilidad.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 226

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 230

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 231

Es interesante observar, en el caso de Adriana, la renuncia al enamoramiento –ese estado emocional de carácter romántico o pasional– por el matrimonio. Adriana demuestra, en este sentido, ser más fuerte que esa “fuerza avasalladora y transformadora que arrasa con todos los obstáculos (por ejemplo, nuestros prejuicios en torno a la edad, la raza, el estado civil, el estatus socioeconómico de las personas, o las distancias físicas y temporales, etc.)”¹⁷⁷ y que se llama amor.

El amor romántico se ha vendido a la población moderna durante dos siglos como estado civil *ideal* cuyo *lógico* fin ha sido la formación de una familia nuclear tradicional.¹⁷⁸ En el siglo XIX el amor se asoció a la tarea reproductiva femenina, se enmarcó en un espacio concreto (el dulce hogar), se instituyó como rito social (la boda), se perpetuaron las normas de la moral cristianas (fidelidad, convivencia, exclusividad, responsabilidad), y se consolidaron unas costumbres sociales que redificaban el matrimonio y la familia patriarcal como instituciones *naturales*, lógicas, dadas por supuesto. (Herrera Gómez: 111).

Adriana elige la opción más fácil, la vía más común: el matrimonio. Desde esta perspectiva, la protagonista se estanca, y pierde la batalla en su ascenso hacia la emancipación femenina. Al igual que Elisabeta, Adriana sufrirá la transformación del matrimonio. Sebastiana adelanta –de manera magistral– el futuro que le espera a Adriana a través de la situación de Elisabeta. Cuando recibe la visita de Gelu, ésta parece una persona totalmente diferente, que él no reconoce, sobre todo porque no puede creer esa felicidad domesticada:

Finalmente, Gelu guardó un silencio pétreo. No podía creerlo. No encontraba allí nada de la antigua Elisabeta, ni siquiera ese mínimo que, para la lógica de la vida, una persona tiene que conservar durante sus infinitos cambios. Buscaba con atención por si descubría en los ojos de ella un punto de melancolía, una reticencia, una excusa. Le habría gustado leer en sus gestos una señal de zozobra que dijera que lo que él veía allí era una renuncia, no una felicidad, un sometimiento, no una existencia. Habría podido hablarle con sencillez y él la habría entendido. Por ejemplo, habría podido decirle que el matrimonio

¹⁷⁷ Coral Herrera Gómez (2010): *La construcción sociocultural del amor romántico*. Editorial Fundamentos, Madrid, p. 80

¹⁷⁸ Para Vandewiele y Philbrick, (1983), la función social del amor romántico en la sociedad occidental es la de afianzar la estabilidad del sistema social familiar monógamo (mediante los mitos de exclusividad, fidelidad, media naranja, etc.).

la había envejecido, que vivir día y noche junto a un hombre que ronca, escupe y suda, que se mete en tu cama cuando le da la real gana y se va cuando quiere, vivir día tras día con esas pequeñas miserias de él, con sus pequeñas ambiciones y sus pequeños caprichos, es algo que destruye la juventud y moldea los deseos hasta que te reduce, te mutila, te domestica. (Sebastian: 216).

4.3. *Pânza de păianjen* (La telaraña)

Cred ca nicio carte nu rezista daca nu zidesti in ea o parte din sufletul tau.¹⁷⁹

Cella Serghi

El espíritu del periodo de entreguerras se define —como comentamos al principio de este trabajo— por las convulsiones y compromisos sociales, la recuperación y relanzamiento económico, pero, sobre todo, por el inmenso enriquecimiento de la vida cultural rumana. Todos estos aspectos sociales impregnan un carácter particular a la literatura de esta época. Cella Serghi es una de las escritoras que, a pesar de todos los obstáculos contruidos por el sistema político, consigue romper los esquemas de la tradición literaria rumana.

De origen hebrea, Cella Serghi nace en 1907 en Constanta, y muere en Bucarest en 1992. Representante de la literatura rumana de entreguerras, fue también publicista y traductora. Su nombre real es Cella Marcoff, adoptando como seudónimo Serghi, por el nombre de su abuelo Serghi Marcoff, de origen búlgaro. La escritora sentirá durante toda su vida una fuerte atadura emocional con su ciudad natal (Constanta), con la infancia y, sobre todo, con el mar. La separación de este lugar de ensueño a causa de la llegada de la guerra, y la necesidad de refugiarse, deja profundas huellas en la niña Cella. La nostalgia del mar y la amargura de esta separación son una constante en su vida y muchas veces también en sus obras.

Cella Serghi estudia derecho en Bucarest y se gradúa en 1931. Trabaja durante una temporada como abogada, experiencia que le ayuda a conocer una gran variedad de caracteres y enriquecer el abanico de sus personajes (Mirona y Diana Slavu). Escribe reportajes y crónicas teatrales para distintos periódicos y empieza a gozar de gran éxito. Sin embargo, hasta 1937, año en el que publica *Panza de păianjen* (La telaraña), novela que aparece con la recomendación de tres de los grandes escritores de la literatura rumana - Liviu Rebreanu, Camil Petrescu y Mihail Sebastian - no empieza su carrera literaria. Con *Panza de păianjen* (La telaraña) Cella Serghi crea un modelo de escritura femenina en la literatura rumana – modelo centrado en un personaje femenino subjetivo, que aboga por el derecho de la mujer a ser feliz:

¹⁷⁹ Trad.: Creo que ningún libro sobrevive si no dejas dentro de él una parte de tu alma.

Creo que la literatura femenina es especial. Se trata de una literatura con una voz distinta, con otra sensibilidad; es la voz que habla y quiere ser escuchada. La mujer defiende otras cosas. Defiende la libertad de cultivarse, de moverse, de ser feliz y de ser igual en posibilidades al varón. Por todos estos derechos, tan naturales, ella ha tenido que luchar y esta lucha se respira en su literatura. (Serghi: 56)

Durante un tiempo vive en París, dónde continúa con la escritura y la lectura en un grupo de estudiantes rumanos, dato que incorpora más tarde en su novela *Cad zidurile* (1950) (Se caen los muros) en su primera edición y en ediciones posteriores (1965) *Cartea Mironei* o simplemente *Mirona* (1972) (El libro de Mirona); novela que sitúa los hechos en los años de la Segunda Guerra Mundial. El cambio que sufre desde la aparición de la primera edición es considerable. En cada edición Cella Serghi añade detalles que en ediciones anteriores no podía revelar debido a la censura política. Existe una gran evolución de la protagonista y del desarrollo de los hechos de una edición a otra, pues en la primera novela conocemos a una chica tímida, enamorada y soñadora mientras que en la última edición sale a la luz la mujer comprometida social y políticamente. La imagen final con la que el lector se queda tras la lectura de la novela es la imagen de un periodo histórico caracterizado por grandes transformaciones.

Todos los personajes femeninos de Cella Serghi están destinados a una vida inquietante y cautivadora, tienen un mundo interior muy complejo y siguen caminos tortuosos en su lucha por la afirmación social. *Cartea Mironei* y *Pânza de păianjen* (La telaraña) representan, según la autora, una denuncia social:

Yo he vivido en una época en la que tenías que luchar por cada año de escolarización o por derechos que hoy nos parecen naturales como derechos de las mujeres. Para que estos derechos se conviertan en realidad, aboqué por ello en cada uno de mis libros; en cada uno he combatido el apoliticismo en el que se había acostumbrado a vivir la mujer, sin participar en todo aquello que atormentaba el mundo. (Ibid., 60)

Mirona Runcu, una chica de diecinueve años, personaje principal y al mismo tiempo narradora en *Cartea Mironei*, es una joven que cree en su destino como escritora. En una conferencia en el Instituto Francés de Bucarest, Mirona conoce a Stefan, un hombre maduro, inteligente y encantador, pero casado. Al enterarse de que está escribiendo una novela (que al final será la propia historia que estamos leyendo), la invita al cenáculo. De esta manera, Mirona conoce un mundo diferente que alimenta su fascinación por Stefan. Al principio proyecta su amor por él

a través de un profundo idealismo, sin embargo, después de años de espera y de haber vivido la guerra y sus horrores, Mirona comprende que Stefan es un cobarde.

Crece en una familia con un ritmo matriarcal, pues su bisabuela —la vieja Cațian— domina con autoridad indiscutible una casa oscura, cerrada y misteriosa, llena de mujeres infelices. En este ambiente opresivo, Mirona encuentra refugio en los libros. Destaca por un profundo espíritu independiente y emancipado y sueña con llegar a ser libre de las ataduras sociales. Decide irse a París a estudiar derecho y conoce de primera mano el entorno de los grupos socialistas comprometidos con los actos de apoyo de la lucha republicana en España. Este ambiente, tan diferente del conocido, hace que su vuelta a Rumanía y la llegada de la Segunda Guerra Mundial al país produzcan profundos cambios en su manera de ver y entender el mundo. Hay varios capítulos —enlazados de manera ingeniosa— que proporcionan detalles aterradores por su realismo sobre los estragos de la guerra, la tragedia de los mutilados de los hospitales de la Cruz Roja y los horrores de los campos de exterminación nazi. Sin embargo, lo que provoca el cambio irreversible en Mirona es la muerte —al final de la guerra— de su amiga Lisandra, una luchadora comunista que había sacrificado toda su vida por sus ideales.

Este final es un nuevo comienzo. Mirona decide alejarse definitivamente de su anterior vida: de Stefan, su propia familia, pero sobre todo decide poner fin a su indiferencia hacia la política del país y hacia el concepto de justicia. Se compromete con los ideales sociales, culturales y políticos de su amiga Lisandra y sale, finalmente, del estado latente de apoliticismo en el que se encontraba.

Aunque el germen de la mujer nueva existe en Mirona antes de la llegada de la guerra, ésta ha hecho que despierte de un sueño letárgico. El final de su proceso de maduración es una prueba de su lucha contra las limitaciones impuestas por la sociedad y contra el modelo tradicional de la mujer en la época.

Un caso similar es también el del personaje Diana Slavu, en la novela de debut de Cella Serghi, *Pânza de păianjen*. La primera edición aparece con una etiqueta en la que aparecían los nombres de Mihail Sebastian, Liviu Rebreanu y Camil Petrescu, confirmando el valor artístico del libro.

Mihail Sebastian escribía, en *Revista Fundatiilor*, en 1939 que el libro de Cella Serghi es una obra de un valor incontestable. Demuestra los excepcionales dones de expresión y

sensibilidad que, guiados por una fuerte voluntad, dan lugar a una creación por encima de cualquier diletantismo.

Serghi tiene el don de la observación meticulosa, exacta, un poder fuera de lo común para dar vida y relieve hasta el último detalle, y un sentido de la poesía que traspasa la frontera del espectáculo inmediato de la vida y proyecta una luz llena de emoción sobre los hechos y objetos más irrisorios.

El crítico sostiene que la riqueza de color y luz que Serghi influye a este pequeño mundo oriental, de un encanto lugareño que la pintura no puede inmortalizar, se consigue a través de la literatura de esta debutante que, a través de este libro, define la palabra “escritora”. La novela fue un éxito de ventas en Rumanía en ese momento, pero también más tarde, teniendo en cuenta las catorce reediciones que se hicieron a lo largo del tiempo. El impacto en el público lector, especialmente en el público femenino, fue significativo, de allí que la novela sea aún más importante para el análisis que estamos desarrollando en esta investigación.

Pânza de păianjen se construye como novela a través de dos ejes narrativos: uno principal, que pertenece a Diana Slavu, la autora de unos cuadernos de confesiones/diarios; y otro secundario, que pertenece a Ilinca Dima, la lectora y comentadora de estos cuadernos. Diana Slavu e Ilinca Dima son personajes contruidos en una perfecta complementariedad social. La primera, de condición social modesta, llega a vivir y a sentir el orgullo de la pobreza, mientras que Ilinca pertenece a la alta sociedad de entreguerras de Bucarest; tiene una madre que mira a través de los impertinentes y una profesora particular: “Ilinca locuia, bineintele, la hotelul din parc, avea —asa cum scrie la carte— o mama care privea prin lornion si o guvernanta severa.”¹⁸⁰

Físicamente Diana es una belleza de publicidad, con una presencia magnética; mientras que Ilinca es “o fata negricioasa, cu sprancene groase, cu fruntea boltita si ochi inteligenti, modesta si curioasa”¹⁸¹. En cuanto al carácter, Diana es exuberante, electriza con su presencia cualquier

¹⁸⁰ Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, Editura Cartile Tango, Bucuresti, 2008, pp. 97-98 /

Trad.: Ilinca vivía, por supuesto, en el hotel del parque, tenía —como es debido— una madre que utilizaba impertinentes y una profesora particular estricta.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 97

Trad.: una chica negruzca, de cejas gruesas, frente arqueada y ojos inteligentes, modesta y curiosa

entorno; Ilinca es introvertida, silenciosa, sin color. Sin embargo, a pesar de ser tan distintas, cada una se siente atraída por el carácter y las características de la otra y se admiraban mutuamente:

N-aş şti să spun ce mă atrăgea spre Ilinca. Eram colege de şcoală şi stăteam în bancă alături. Dar de unde la Ocna-Sibiului, când nici nu ne cunoşteam, mă urmărea pas cu pas, ca un câţel, acum păstra o rezervă ciudată faţă de mine. Mică, brună, cu ochi de chinezoaică, pleoape grele, care îi dădeau un aer nepăsător, un cap de fetiţă cuminte, nu avea totuşi nimic din felul obişnuit de a fi al unei eleve silitoare. Nu ridica niciodată degetul, părea că nu ştie ce se întâmplă în clasă, dar, când era întrebată, ştia să răspundă, iar când era strigată să iasă la tablă, trecea liniştită şi spunea lecţia cu indiferenţă, aşa cum s-ar fi spălat pe dinţi. Nu participa la niciunul din evenimentele clasei, la viaţa ei zgomotoasă. Părea că vine zi de zi şi că vaveni încă trei ani în şir fiindcă trebuia să-şi facă datoria, să-şi ia notele, bacalaureatul, o datorie de care nu părea pătrunsă, dar pe care nu voia s-o discute. Îşi întindea tottimpul palma pe marginea pupitrului, ca să prindă cât mai bine o gamă imaginară. Mi-ar fi plăcut să am liniştea ei. O admiram că nu se cheltuieşte pentru nimeni şi nimic; şi totuşi, înţelegeam că e un lux să poţi rămâne în afară de agitaţia lumii şi s-o priveşti cu liniştea cu care stai într-un loc bun la teatru şi vezi cum se agită pe scenă, costumaţi, în anumite piese, actori care răguşesc debitând tirade eroice, se luptă cu spada, care sună a tinichea, cad şi se ridică. Mă atrăgea Ilinca şi, totuşi, mă irita prin acel zâmbet uşor ironic, care ascundea fie o mare timiditate, fie o mare încredere în sine. Simţeam, fără să pot înţelege de ce, că şi ea are nedumeriri în privinţa mea, că ţine să ne apropiem, să ne vedem altfel decât la şcoală, să ne cunoaştem mai bine.¹⁸²

¹⁸² Trad.: No sabía decir qué me atraía en Ilinca. Éramos compañeras de colegio y de pupitre. Pero desde Ocna-Sibiului, cuando ni siquiera nos conocíamos, y me seguía paso a paso, como un cachorro; ahora mantenía una reserva extraña hacia mi persona. Pequeña, morena, de ojos achinados y párpados pesados, tenía un aire indiferente, tenía una cabeza de niña buena, sin embargo, no tenía nada de la manera de ser de una alumna empollona. Nunca levantaba la mano, parecía no saber qué estaba pasando en el aula, pero cuando la preguntaban, sabía contestar, y cuando salía a la pizarra decía la lección con indiferencia, tan natural como si se estaría lavando los dientes. No participaba a ninguno de los eventos de la clase, a su vida ruidosa. Parecía que iba a venir todos los días durante tres años para cumplir con su deber, sacar sus notas, el bachillerato, un deber que no parecía preocuparla, pero del que no quería hablar. Siempre estiraba la pala de la mano en el pupitre, como si quisiera capturar la mayor cantidad posible de imágenes imaginarias. Me hubiera gustado tener su calma. La admiraba porque no se gastaba por nadie y nada; y, sin embargo, entendía que es un lujo poder quedarte al margen de la

En sus cuadernos (enriquecidos posteriormente con algunas cartas y un diario: el diario de Balcic), Diana relata sus recuerdos de familia, la escuela, la pobreza, la guerra; y más tarde, sus tribulaciones sentimentales junto al pintor Petre Barbu, el Dr. Alex Dobrescu o su marido, Michi Ioanescu, que representan sus primeros intentos de integración social y, sobre todo, los esfuerzos permanentes por esconder a todos el estado de pobreza en el que se encontraba su familia.

Más tarde, Diana es capaz de entender mejor el sufrimiento que le causaba la situación económica de su familia:

Îmi dau seama azi că anume mâhniri sunt ușurate de înțelegerea exactă a cauzelor lor, desființate sau agravate în perspectiva timpului. Dar aceea era viața mea, drama mea și, deși azi, înțelegând împrejurările, judec altfel, n-o pot socoti mai puțin adevărată... Se știe, bunăoară, că și bogătașii taie lemne, chiar și monarhii... Dar tăiatul lemnului nu e o suferință în sine (cu atât mai mult când o faci din plictiseală, curiositate sau sport), ci suferința este să știi că n-ai nicio perspectivă, că n-ai de ales, că nu poți ieși la lumină, că vei tăia lemne toată viața, tu și ai tăi...¹⁸³

Al igual que Adriana, en *La ciudad de las acacias*, Diana Slavu tiene que enfrentarse a los prejuicios sociales respecto al estatus de la mujer y sus oportunidades en términos de acceso a los estudios, libertad afectiva, matrimonio, éxito profesional, etc. Todos estos privilegios están reservados —casi exclusivamente— a los hombres. Analicemos, por ejemplo, la actitud que tiene el padre de Diana hacia su deseo de continuar sus estudios y construirse su propio camino:

– Iar taxe, iar bani... iar cărți? La ce folosesc toate mofturile astea?... Trebuie să ne gândim la Nicu, el e băiat, trebuie să învețe. O fată, dacă știe să scrie și să citească,

agitación del mundo y mirarla con la tranquilidad de encontrarte en un lugar seguro, en el palco; y ver como se agitan en el escenario, disfrazados —en ciertas obras—, actores que pierden la voz recitando diatribas heroicas, luchan con sus espadas de mentira, se caen y se levantan. Me atraía Ilinca y, sin embargo, me irritaba su sonrisa irónica que escondía o, una gran timidez, o, una gran confianza en sí misma. Sentía, sin poder entender por qué, que ella también tenía dudas sobre mí, que quiere acercarse, vernos fuera del aula, conocernos mejor.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 185 / Trad.: Hoy me doy cuenta de que ciertas penas se alivian con la comprensión exacta de sus causas, abolidas o agravadas con la perspectiva del tiempo. Pero esa era mi vida, mi drama, y, aunque hoy, entendiendo las circunstancias, pienso de manera diferente, no puedo considerarla menos cierta... Se sabe, sin duda alguna, que la gente de bien también corta leña, hasta los monarcas... Pero cortar leña no es un sufrimiento en sí (menos si lo haces por aburrimiento, curiosidad o deporte), sino que el sufrimiento consiste en saber que no tienes ninguna otra perspectiva, que no tienes elección, que no puedes salir a flote, que cortarás leña toda la vida, tú y los tuyos...

ajunge. [...] O fata cumsecade, cu mai putina scoala si mai putine mofturi, e fericita cand o cere de nevasta un baiat modest.¹⁸⁴

Diana no recibe el apoyo de su padre para que pueda seguir estudiando, simplemente por el hecho de ser chica. Su padre está dispuesto a apoyar y ayudar económicamente a Nicu, el hermano de Diana. Cree que, por el hecho de ser varón, Nicu necesita tener acceso a los estudios, mientras que Diana se puede contentar con el matrimonio. Crítica el interés de su hija por lo estudios, considerándolo un puro capricho.

Tampoco encuentra apoyo en su madre, ya que, a pesar de ayudarla a pagar las tasas de escolarización, el único plan de vida que veía para Diana era el matrimonio. Incluso su deseo de vivir en una casa mejor iba estrictamente relacionado con el deseo de encontrar un futuro marido para su hija:

Într-o noapte am auzit-o pe mama:

— Bagă de seamă, să nu iei iar o cocioabă.

Avem fată de măritat. Trebuie, de data asta, să ne aranjăm omeneste. Să poată să ne între în casă un om...

— Lasă, lasă, asta e grija mea, știu eu ce fac!

— Nu, nu, tocmai că nu mai vreau să las în grija ta...

Am închis ochii când a fost vorba de mine.

Acum aveam o fată...

— Atât știi tu să spui: fata și fata... Mama ei de fată .Dar o casă cum vrei tu știi cât trebuie să coste? Și mobilă potrivită, și alte mofturi... Stai să-ți fac o socoteală!... Și tata începu să înșire cifre după cifre.

— De ce atât de mult? se încumetă mama, intimidată, copleșită.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 167-168 / Trad.: ¿Otra vez tasas, otra vez dinero... libros? ¿De qué sirven todos estos caprichos?... Tenemos que pensar en Nicu, él es chico, tiene que estudiar. Una chica, si sabe escribir y leer, es suficiente. [...] Una buena chica, con menos estudios y caprichos, es feliz cuando un chico modesto le pide la mano.

— Fiindcă eu știu să fac o socoteală, pe când tu vorbești aiurea, te iei după copii și ai dat în mintea lor! Habar n-ai!...

A tăcut.

Mama nu se mai încumetă să spuie un cuvânt.¹⁸⁵

La obsesión de su madre por el matrimonio y el miedo de que nadie querrá casarse con su hija está presente a lo largo de toda la novela. No solo la madre de Diana, sino también Ilinca — influenciada por su familia— le recuerda que, sin dote, tiene pocas posibilidades de ascensión social y que, para la clase alta, ella será siempre solo la “inquilina que vive en la casa de los pobres”:

Bob n-o să se însoare niciodată cu tine!

— De ce niciodată „cu mine”—? am întrebat, cu același ton agresiv.

— Așa crede mama... (Dându-și seama că m-a jignit) Lumea trăncănește, nu știi? Bob o să fie doctor și are nevoie de zestre ca să-și instaleze cabinetul medical. Nu te supăra, Diana, dar —ce vrei?— pentru familia lui Bob tu nu ești decât fata chiriașilor din fund...

¹⁸⁵ *Ibid.*, 89

Trad.: Una noche escuché a mi madre:

— Ten cuidado, no cojas otra vez una chabola. Tenemos una hija que casar. Tenemos que arreglarnos como seres humanos esta vez. Que puede venir a visitarnos gente.

— Deja, deja, este es mi cuidado, ¡sé lo que estoy haciendo!

— No, no, justamente es lo que no quiero hacer...

Cerré los ojos cuando escuché que estaban hablando de mí.

— Ahora tenemos una hija...

— Solo eso sabes decir: la hija y la hija...

— ¿Pero sabes cuánto cuesta una casa que tú quieres? Y los muebles, y otros caprichos... Y mi padre empezó a enumerar cifras y más cifras.

— ¿Por qué tanto? Dijo mi madre intimidada, abrumada.

— Porque yo sé contar, tú hablas tonterías, hablas igual que los niños. ¡No tienes ni idea! Mi madre se calló. No se atrevió a decir una palabra.

Am simțit cum mi se urcă sângele în obraji: Dar tu ce crezi, Ilinca, sau, mai bine zis, când se trăncănește, tu ce răspunzi? Întrebarea mea a surprins-o. S-a bâlbâit:

— Eu? Tu știi bine ce gândesc eu. Tu știi că sunt absentă la tot ce se petrece în jurul meu. Și mai ales nu mă interesează discuțiile de mahala, chiar când au loc în saloane.

— Dacă în fața ta pot fi umilită fără ca tu să sari să mă aperi ca o leoaică, înseamnă că faci sat cu cei care trăncănesc! Înseamnă că și pentru tine sunt tot „fata chiriașilor din fund— și că nu merit să ieși din superba ta nepăsare! De altmint eri, nu mă miră. Toți sunteți la fel.

Tata are dreptate...

— Ce înțelegi prin „toți”?

— Toți – proprietarii din față, pentru care ceilalți sunt „chiriașii din fund—...”¹⁸⁶

Diana se indigna y le contesta con firmeza, ya que comprende que Ilinca habla desde la ignorancia, desde una situación material privilegiada, y esto hace que sea incapaz de entender su sufrimiento:

Ce știi tu, Ilinco, ce e chirie, proprietar, ce înseamnă „măine—, tu, care locuiești în aceeași casă în care te-ai născut – o casă care a fost a bunicilor tăi, apoi a părinților tăi și, într-o zi, va fi a ta?¹⁸⁷

¹⁸⁶ *Ibid.*, Trad.: ¡Bob nunca se casará contigo!

— ¿Por qué nunca “conmigo”? He preguntado en el mismo tono agresivo.

— Es lo que piensa mi madre... (Al darse cuenta de que me ha ofendido) La gente habla, ¿sabes? Bob será médico y necesita dote para abrirse su propia consulta. No te enfades, Diana, pero —¿qué quieres? — para la familia de Bob no eres más que la chica de los inquilinos de la casa pobre... He sentido que se me sube la sangre a las mejillas: ¿pero tú qué piensas, Ilinca; o, mejor dicho, ¿cuándo la gente habla tú qué contestas? Mi pregunta la sorprendió. Balbuceó.

— ¿Yo? Tú sabes lo que pienso. Sabes que estoy ausente de todo lo que me rodea. Y, sobre todo, no me interesan los chismorreos, aunque tengan lugar en salones.

— Si delante tuya puedo ser humillada sin que saltes a defenderme como una leona significa que te juntas con los que hablan. ¡Significa que para ti también soy “la chica de los inquilinos de la casa pobre”— y que no que salgas de tu bella indiferencia! Pero no me extraña, todos sois iguales. Mi padre tiene razón...

— ¿Qué entiendes por “todos”?

— Todos — los propietarios de la casa rica para los que los demás son los inquilinos de la casa pobre—...

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 298 / Trad.: ¿Tú qué sabes, Ilinca, lo que es un alquiler, un propietario, que significa “mañana—, tú, que vives en la misma casa desde que naciste— una casa que fue de tus abuelos, después de tus padres y, un día, será tuya?

Su madre está también empeñada en lo mismo y Diana se siente ofendida por su actitud, aún más viniendo de su propia madre: “Michi Ioanescu n-o să te ia niciodată de nevastă, Diana, suspină mama, scoate-ți-l din cap. Cât despre Bob, n-am vrut să te necăjesc, dar să știi că undeva, la un pocher, o mătușă de-a lui a spus:

Niciodată nepotul meu n-o s-o ia pe fata lui Slavu—...Am rămas încremenită și am privit oamenii care treceau, unii în sus, alții în jos. Apoi m-am uitat bine în ochii mamei. Toate astea i se păreau firești? În loc să fie alături de mine, era solidară cu această lume care mă jignează?”¹⁸⁸

Sin embargo, Diana no está dispuesta a ceder. Luchará con todas sus fuerzas contra la pobreza y, especialmente, contra los patrones sociales injustos, legitimando artísticamente —a través de este comportamiento ofensivo— el paradigma de la emancipación de la mujer en la sociedad moderna. El matrimonio no le interesa en lo más mínimo y está dispuesta a labrarse un futuro a base de esfuerzo y sacrificio:

Ca în toți anii, am muncit cu pumnii strânși, cu o voință de fier. Cine n-a tremurat pentru fiecare caiet, pentru fiecare carte, pentru fiecare taxă de școală, cine n-a cunoscut această cursă peste obstacole care e, pentru foarte mulți, învățătura, nu știe ce înseamnă voință, dorința de a străluci la examen.¹⁸⁹

Además del esfuerzo de pagar sus tasas, Diana lucha con intentar ocultar su situación delante de sus compañeras que, no imaginan su tormento interior. Permanecer en el colegio se había convertido para Diana en un objetivo vital y, aunque desde el exterior parecía feliz, solo ella conocía la amargura de este sufrimiento:

— Ești fericită, Diana?

— Fericită?

Am simțit că roșesc de ciudă și puțin a lipsit să-i spun:

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 146 / Trad.: Michi Ioanescu nunca se casará contigo, Diana, suspiraba mi madre, sácatelo de la cabeza. En cuanto a Bob, no he querido molestarte, pero que sepas que, en algún lugar, en una sala de póker, una tía suya dijo: “Mi sobrino nunca se casará con la hija de Slavu... Me quedé atónita y he mirado a la gente que pasaba, unos para arriba, otros para abajo. Después miré a mi madre en los ojos. ¿Todo esto le parecía natural? En lugar de apoyarme, ¿era solidaria con toda esta gente que me ofendía?

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 196 / Trad.: Como todos los años, he trabajado arduamente, con una voluntad de hierro. Quien no tembló por cada cuaderno, por cada libro, por cada tasa escolar, quien no conoció esta carrera de obstáculos que, para muchos, es la enseñanza, no sabe lo que significa el deseo de brillar en el examen.

„Știi că azi am fost trimisă acasă fiindcă nu mi-am plătit taxa pe trimestrul al treilea?

—... Mi se părea deodată că și el, și băieții cu care jucam crochet, și Angela, și Adriana, și toată lumea e vinovată că eu nu mă voi putea duce la școală a doua zi. Fetele mă vor invidia. „Ce-ți pasă? Scapi de două ore grele... chimia și matematica... Ferice de tine, Diana! — Sau: „Zăpăcită mai ești... Cum tot uiți de taxă?

—... „E poetă—, va spune una din colege, ca să mă scuze „Taxa e ceva prea prozaic pentru Diana—... „Vezi, până ajungi în poartă, să nu uiți pentru ce ai fost expediată.

— Ca să-mi ascund amărăciunea, râdeam, glumeam.¹⁹⁰

Con dificultad, Diana consigue un trabajo en el despacho de un abogado durante el primer año de sus estudios de Derecho. Obligada a realizar prácticas en el despacho de un abogado consagrado, Diana tiene que tocar muchas puertas hasta encontrar uno. El hecho de ser una estudiante del primer año complica aún más las cosas. Y, si encima la estudiante es una chica, además de guapa, resulta casi una misión imposible.

N-am nevoie de o fustă!”, repetían los abogados las palabras de sus mujeres. Y a veces se involucraban incluso las madres de éstas, por miedo de que sus hijos lleguen a tener relaciones con una chica pobre: “să nu se încurce cu vreo sărăcie.”¹⁹¹

Justamente el orgullo de la pobreza vivido en el espacio privado de su familia hará que Diana se vuelva más ambiciosa en la conquista del espacio público, a través de la construcción de una carrera de abogada de éxito:

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 109 / Trad.:

— ¿Eres feliz, Diana?

— ¿Feliz? He sentido que me pongo roja por los nervios y poco me ha faltado contestarle:

“¿Sabes que hoy me han mandado a casa porque no he pagado la tasa para el tercer trimestre?

—De repente me parecía que él y los chicos con los que jugaba croquet, y Ángela, y Adriana, todos son culpables de que yo no pueda ir al colegio al día siguiente. Las chicas me van a envidiar. “¿Qué te importa? Te libras de dos horas difíciles... químicas y matemáticas. ¡Qué suerte! — O: ¡Qué loca estás, olvidarte de la tasa! — ... “Ella es poeta”, dirá una de mis compañeras para disculparme. “La tasa es algo prosaico para Diana— ... “Ten cuidado, no olvides porque te han echado hasta que llegues a la puerta. — Para esconder mi amargura, me reía, bromeaba.

¹⁹¹ Trad.: que no se lie con una cualquiera

Trebuie să am răbdare, să termin studiile, să am voință, să muncesc în orice condiții, ca să ajung într-o zi avocat! Atunci voi fi un om întreg, pe picioarele mele, voi putea să apăr dreptatea. Toate începuturile sunt grele. Dar într-o zi îmi voi câștiga existența. Numai atunci voi respira liber, voi păși pe stradă ca un om întreg, nu arătată cu degetul: „Uite, săraca, nu s-a măritat... N-a avut zestre... Și ce fată a fost!... Dar dacă n-a avut zestre, n-a avut nici noroc.”¹⁹²

Reconocemos en el perfil al que aspira Diana, el rechazo de la condición de la mujer como ser subordinado o complementario a un tribunal central masculino, presente en las tres novelas analizadas en el presente trabajo, y característico de la prosa rumana de entreguerras. La libertad es, para ella, la independencia material, profesional y social a la que aspira desde niña, además de un deseo de cambiar las cosas de manera inmediata, siendo consciente de la trampa del tiempo:

Parcă acea dorință de a fugi în lume, de care o auzeam încopilărie pe mama suspinând, acea nostalgie fără nume, cu care venisem parcă pe lume, evadarea, în care vedeam marea soluție a tuturor nemulțumirilor adunate, a tuturor deznădejdlor, mă scotea acum din minți. Îmi spuneam: E ultimul ceas în care mai pot lua totul de la început, în care mai pot schimba o viață care, altfel, mă va duce spre bătrânețe, pe nesimțite, ca monotonia tictacului de ceasornic cu care te-ai obișnuit.¹⁹³

Sin embargo, el camino hacia ello estará plagado de dificultades generadas y alimentadas de reglas predeterminadas, fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo.

A pesar de casarse con Michi Ioanescu, un joven de la alta sociedad (teniendo que superar todo tipo de prejuicios con respecto a la incompatibilidad de matrimonios de diferentes clases sociales), Diana no consigue alcanzar la comodidad material deseada, ya que su familia

¹⁹² Trad.: ¡Tengo que tener paciencia, terminar mis estudios tener voluntad, trabajar en cualesquiera condiciones, convertirme en abogada algún día! Entonces seré una persona completa, apoyada en mis propios pies, podré defender la justicia. Todos los comienzos son difíciles. Pero un día me ganaré la vida. Solo entonces respiraré libremente, caminaré por la calle como un ser completo, sin que me señalen: “Mírala, pobre mujer, no se casó... No tenía dotes... ¡Y qué chica era! Pero si no ha tenido dote, tampoco ha tenido suerte.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 371 / Trad.: Era como si ese deseo de huir por el mundo, del que había escuchado a mi madre suspirar durante mi infancia, esa nostalgia sin nombre con la que había venido al mundo, la evasión como la gran solución a todas las quejas juntas, a todas las desesperanzas, me sacaba ahora de quicio. Me decía a mí misma: es el último momento en el que puedo empezar de nuevo, en el que puedo cambiar una vida que, de lo contrario, me llevará a la vejez sin siquiera sentirlo, como la monotonía del tictac del reloj al que te has acostumbrado.

política resulta estar en bancarrota y, la dote del hijo ilusoria. Así es como Diana se ve obligada a buscar nuevamente un trabajo —siendo ahora estudiante en el segundo año de Derecho— y a intentar encontrar un abogado que le permita hacer prácticas en su despacho. Diana se encuentra con respuestas como:

Am vorbit cu avocatul X, care ar fi dispus, dar preferă un secretar... Nevastă-sa e geloasă.”; “Îmi pare rău, m-am interesat, dar maestrul Y nu ia, din principiu, secretare... Are o mamă curioasă...” „Ești prea nostimă, duduîță; maestrul și-ar pierde capul. Familia se teme...” [...] „Imposibil Diana. Sunt prieten cu nevasta avocatului Z. Nu mi-ar ierta niciodată că te-am adus în casă.”¹⁹⁴

La situación de Diana es generalizada; no puede encontrar trabajo por su condición de mujer, y por todos los prejuicios de género. Esta situación, tan desigual, la indigna profundamente, no sólo por lo que ella sufre, sino también por lo que les tocará sufrir a todas las mujeres en su misma situación:

Mă gătuia revolta. Ajunsesem atât de greu pe băncile universității. Cunoșteam studente care locuiau în cămin, în condiții crâncene, umblau nemâncate, apa le intra prin pingecele rupte... Oare știau că în ziua când vor porni, cu licența în buzunar, să caute de lucru, li se va răspunde: “Ești prea nostimă, prea tânără, soția mea e geloasă?”¹⁹⁵

La reivindicación de la imagen personal tendrá como resultado, en el caso de Diana, la conquista de su propia libertad socio-profesional (duplicada por la afectiva). Su debut como joven abogada resulta ser un éxito rotundo en el mundo de la justicia. El proceso ganado debido a la implicación total de Diana en la investigación de un accidente laboral, la conduce hacia una carrera profesional prometedora.

¹⁹⁴ He hablado con el abogado X, que estaría dispuesto, pero prefiere un secretario... Su mujer es celosa. / Lo siento, me he informado, pero el abogado Y no acepta, en principio, secretarías... Tiene una madre curiosa. /

Eres demasiado graciosa, señorita; el abogado perdería su cabeza. Su familia tiene miedo. / Imposible Diana. Soy amigo de la esposa del abogado Z. No me perdonaría nunca que le haya introducido en su casa.

¹⁹⁵ La indignación me dejaba sin aliento. Había llegado con tanto esfuerzo a la universidad. Conocía estudiantes que vivían en la residencia, en unas condiciones tremendas, iban sin comer, el agua les mojaba los pies a través de los zapatos rotos... ¿Sabían que, el día que irían —una vez licenciadas— a buscar trabajo, se les contestaría: “Eres demasiado graciosa, demasiado joven, mi mujer está celosa?”

Después de largas tribulaciones existenciales en la dimensión práctica de la vida, Diana se reencuentra consigo misma en su compromiso —como mujer rechazada durante mucho tiempo por consideraciones injustas— con la lucha social para defender la justicia de los demás:

Mi-e rușine că am stat atâta timp departe de tot ce se întâmplă pe lume. Parcă am trăit singură, într-o odaie cu toți pereții de oglindă, și m-am văzut pe mine, numai pe mine, și iar pe mine, în mii de exemplare. În timpul ăsta s-au chinuit oameni în închisori, pentru idei generoase, pentru o lume descătușată de umilințe și nevoi. S-a muncit în uzine, în laboratoare, în spitale, zi și noapte, pentru a se înainta cu o fracțiune de pas în necuprinsul vieții.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Trad.: Me da vergüenza haber estado tanto tiempo alejada de todo lo que sucede en el mundo. Es como si hubiera vivido sola, en una habitación con todas las paredes de espejadas, y me viera a mí misma, solo a mí, y nuevamente a mí, en miles de ejemplares. Durante este tiempo, las personas han sido encarceladas a causa de ideas generosas, por un mundo liberado de humillaciones y necesidad. Se ha trabajado día y noche en fábricas, laboratorios, hospitales para avanzar mínimamente en la inabarcable vida.”

4.4. Diana: desde la juventud a la madurez

Adolescența mea, lunga, întârziata mea adolescență se isprăvise, Ilinco. Tăceam acum toți trei împrejurul măsuței rotunde. Nu știu la ce se gândeau ceilalți. Eu am văzut, în străfulgerarea unei clipe, silueta lui Alex și a lui Petre Barbu depărtându-se împreună, alături, pe un drum lung ce se pierdea în mare, un dig fără sfârșit...¹⁹⁷

Cella Serghi

Diana vive una infancia triste que la afecta durante toda su evolución a lo largo de la novela. Desde pequeña se siente sola, pobre y sin nadie que se preocupara realmente por ella:

Nimeni n-a luat in seama existenta mea. Doar rar de tot observa mama ca-mi surge nasul, si atunci mi-l stergea, fara pricepere, fara mila, si frecatura ma ustura. [...] Manusile - de cele cu cate un singur deget - le purtam trecute cu un siret pe dupa gat, sa nu le pierd. Si cum siretul mi-l nimerise prea scurt de la inceput, am umblat asa, cu mainile atarnande, un an intreg, dupa aceea mult vreme am continuat sa le tiu ca un catel cand face sluj.¹⁹⁸

Al llegar a Constanta, la nueva ciudad en la que iba a vivir con su familia, Diana se siente diferente del resto de los niños y niñas. A pesar de la frágil edad (seis años), ya había asistido al parto de su madre, había escuchado todo tipo de discusiones entre su padres, se siente enamorada y, todas estas experiencias la hacen sentirse distinta al resto de los niños y niñas de su calle:

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 386 / Trad.: Mi adolescencia, mi larga y tardía adolescencia, se había terminado, Ilinca. Callábamos ahora los tres alrededor de la mesita redonda. No sé en qué estaban pensando los demás. He visto, en un instante, la silueta de Alex y Petre Barbu alejándose, juntos, por un largo camino que se perdía en el mar, un muelle sin fin...

¹⁹⁸ *Ibid.*, / Trad.: Nadie tuvo en cuenta mi existencia. Raras veces, mi madre notaba que me salían mocos, y entonces, me limpiaba, sin cuidado, sin piedad, y el roce me escocía. [...] Los guantes —de los que tenían un solo dedo— los llevaba con un cordón en el cuello, para no perderlos. Y como el cordón era demasiado corto desde el principio, iba así, con las manos colgando, un año entero; mucho tiempo después continué teniéndolas en la misma postura, como un cachorro humillado.

Cand am ajuns la Constanta, m-am simtit mai mare decat oricare dintre copiii de seama mea. Stiam cum vin copiii pe lume, eram indragostita, calatorisem si puteam sa vorbesc cu fratele meu intr-o limba straina.¹⁹⁹

A causa de ello, Diana desarrolla desde muy temprana edad la imaginación. Crea su propio mundo en el que puede vivir al margen de la realidad circundante. Imagina personajes y situaciones, una vida que alimenta a su gusto hasta que la fiebre y el dolor de cabeza la obligaban a parar. La primera vez que Diana salió del pueblo fue cuando su tío la llevó por a ver los viñedos:

Am plecat cu inima stransa, dar arzand de curiozitate sa stiu cum e o vie si mandra de importanta pe care o capatam fata de cei care ramaneau in urma mea, acasa, si mai ales fata de Nicu, care imi dada peste nas, in orice imprejurare, ca el e mai mare si ca e baiat.²⁰⁰

Diana está entusiasmada con la idea de viajar y conocer nuevos lugares, pero sobre todo con la idea de demostrarle a su hermano su valía, ya que éste recibía un tratamiento distinto por ser chico. Esta desigualdad de trato vivida en el seno de su familia hace que —muchas veces— Diana se esfuerce doblemente para recibir el mismo reconocimiento que su hermano. Además, la confianza de Diana se ve afectada por el trato y los constantes comentarios ofensivos de su hermano:

Ai o gura cat o sura!” Ma uitam in oglinda si mi se parea ca are dreptate. Gura prea mare, ochii prea mici... Cand, deopotriva, femeile frumoase - asa cum apareau in anumite reproducere dupa tablouri celebre, in carta postale ilustrante, pe cestile de ceai sau pe cutiile de pudra - aveau ochi mari, gura mica. E drept ca stiam ca am dinti frumosi, dar gura, care lasa parca anume sa se vada toot frumusetea dintilor, a inceput sa fie pretuita mai tarziu, prin succesul catorva vedete curajoase. Dar acum, prea tanara

¹⁹⁹ Ibid., Trad.: Cuando llegué a Constanta, me sentí mayor que cualquiera de los niños de mi edad. Sabía cómo llegan al mundo los hijos, estaba enamorada, había viajado y podía hablar con mi hermano en un idioma extranjero.

²⁰⁰ Ibid., / Trad.: Me fui con el corazón en un puño, pero ardiendo de curiosidad por saber cómo es un viñedo y orgullosa de la importancia que ganaba frente a los que se quedaban atrás, en casa, y, sobre todo, frente a Nicu, que siempre me recordaba, en cualquier circunstancia, que él es mayor y es chico.

cum eram, gaseam ca Nicu are dreptate. Fiindca aveam gleznele putin prea pline, imi spunea: “Stai bine pe butucii tai, ce-ti pasa?”²⁰¹

Esto hace que Diana se muestre exuberante de cara a los demás, pero que viva un conflicto interior consigo misma:

Si atunci, de intata ce ma aflam in fata cuiva, deveneam de o excesiva exuberanta: zambet, vioiciune, haz, totul era pus in miscare. Si asa mi-au devenit firesti o anumita verva, o anume usurinta de a ma exprima, o istetime care trecea drept inteligenta, dar care pe mine ma oboseau, ma stinghereau, fiinca imi dadeam seama de goliciunea lor. Noptile, mai ales, cand ma gandeam indelung la prapastia dintre viata mea de sindrofii si cea de toate zilele, la vesnicile economii ale mamei, la revoltele tatei, ma straduiam sa inteleg unde e adevarul, de ce nu e mai multa dreptate. Si, cu toate ca-l infruntam pe tata, ajungeam cateodata, pe alte cai, sa-i impartasesc furia, fara a-i intelege zbuciumul. [...] Noaptea, mizeria era stearsa de intuneric; afara - toata linistea, tot albastrul, toata puzderia de stele. Printre ele cautam raspuns la nelinistea mea, la atatea intrebari care ma chinuiau.²⁰²

Diana conoce el amor a la orilla del mar y todos ellos quedan aplastados por las expectativas, renunciadas y desilusiones. El fantasma de un amor sin comienzo, un matrimonio sin sentido y un amor traicionero tejen el fino lienzo de un destino obligado a aprender que la soledad no siempre es una muerte, sino solo un sueño triste después del que saldrá la luz y

²⁰¹ *Ibid.*, / Trad.: ¡Tienes una boca! Me miraba en el espejo y pensaba que tenía razón. La boca demasiado grande, los ojos demasiado pequeños... De lo contrario, las mujeres bellas —tal y como aparecían en algunas reproducciones de cuadros célebres, es postales ilustradas, en las tazas de té o en las cajas de polvos— tenían los ojos grandes, la boca pequeña. Es cierto que sabía que tenía unos dientes bonitos, pero la boca, que descubría la belleza de los dientes, empezó a ser apreciada gracias al éxito de algunas famosas valientes. Pero ahora, como era tan joven, encontraba que Nicu tenía razón. Porque tenía los tobillos un poco más gruesos, me decía: ¿Te mantienes bien en tus troncos, ¿verdad?

²⁰² *Ibid.*, Trad.: Y entonces, en cuanto estaba delante de alguien, me volvía excesivamente exuberante: sonrisa, vibra, humor, todo se movía. Y así se convirtieron en naturales: una cierta facilidad para expresarme, una astucia que pasaba por inteligencia, pero que a mí me cansaban, me avergonzaban, porque me daba cuenta de su vacío. Las noches, sobre todo, cuando pensaba durante mucho tiempo en la brecha entre mi vida llena de eventos y a vida cotidiana, en los eternos ahorros de mi madre, en las indignaciones de mi padre, me esforzaba en entender dónde está la verdad, por qué no hay más justicia. Y, a pesar de enfrentarme a mi padre, llegaba, a veces, por otros medios, a compartir su ira, sin entender su lucha. [...] Por la noche, la miseria era borrada por la oscuridad; fuera— todo el silencio, todo el azul, toda la luz de las estrellas. Entre ellas buscaba respuesta a mi ansiedad, a tantas preguntas que me atormentaban.

llegará la libertad. Se enamora por primera vez del rostro rubio y quemado por el sol del pintor Petre Barbu en la playa de Mangalia. Pero él elegirá compartir sus melancolías solo con el mar del que está perdidamente enamorado, esquivando la pasión de la adolescente:

Când mă gândesc la Petre Barbu, nu pot să-l desprind prea bine de coasta stâncoasă a Mangaliei. Era arămiu, ca ea, și, ca și ea, călit de soare și de vânt. Când vreau să-mi amintesc vocea lui, o găsesc aproape cu totul acoperită de zgomotul valurilor.²⁰³

El amor platónico por Petre Barbu destrozaré sus ilusiones a muy temprana edad: “Eram foarte tristă. Îl iubeam pe Petre Barbu cu credința de fier că-l voi iubi întotdeauna, dar că nu-l voi mai vedea niciodată...”²⁰⁴

Antes de irse de Mangalia, Diana se separa de él, aun manteniendo la esperanza de que éste entenderá —en la última hora— su sufrimiento, su amor; y espera un milagro:

Ultima zi la Mangalia am stat cu el tot timpul. Mi-a spus că mai rămâne la mare o lună, apoi câteva zile la Iași, după care pleacă, pentru foarte multă vreme, în nordul Africii.

— Ai fost singura rază de bucurie pentru mine în vara asta. Ești făcută să te joci, și să râzi, și să dansezi, și oamenii să sufere pentru dumneata. Ștefăniță, sărmanul, e disperat... Cât despre bietul Matta...

— N-am răspuns nimic. Ce-aș mai fi putut îndrepta din toate câte simțeam, câte știam? Veneam amândoi de pe dig. În dreptul restaurantului s-a oprit. Apoi, de parcă nu se îndura să se despartă de mine, mi-a cerut să mergem la cofetărie, să luăm o limonadă. De acolo m-a condus până acasă, pe strada lungă, de-a lungul zidului văros al geamiei. De la balconul minaretului, Hoge a ruga pe Alah. Am mers alături tăcând. În dreptul casei mi-a spus:

— Cred că-ți pare bine că scapi de Mangalia asta, prea epustiu aici pentru ofată cochetă.

²⁰³ Trad.: Cuando pienso en Petre Barbu, no puedo desprender su imagen de la costa rocosa de Mangalia. Llevaba su mismo color, endurecido -como la costa- por el sol y el viento. Cuando quiero recordar su voz, la encuentro casi enteramente cubierta por el ruido de las olas.

²⁰⁴ Ibid., / Trad.: Estaba muy triste. Amaba a Petre Barbu con la firme creencia de que siempre lo amaré, pero que nunca lo volveré a ver.

Nu am răspuns nimic. Eram sigură că dacă nu crede că poate să-mi placă Mangalia, nici n-ar putea să înțeleagă de ce sunt îndrăgostită de el. I-am dat mâna, mi-a reținut-o. O clipă am așteptat un miracol. Apoi am plecat fără un cuvânt, dar cu aceeași strângere de inimă cu care m-am despărțit a două zi de dimineață de copacul din fața ferestrei, de geamie, de dig și de mare...²⁰⁵

La pobreza en la que vive Diana con su familia y la herida de este primero amor sin consumir, arrojan a Diana a un matrimonio insípido, pero —aparentemente— sin preocupaciones materiales. Vivirá, durante un tiempo, bajo una anestesia, desde la sombra, baja la carga de un amor al que sabe que no puede responder, pero al que acepta como a una fatalidad:

Michi însemna adăpostul, liniștea, o prietenie caldă [...]. Mă obișnuisem cu dragostea și admirația lui de fiecare clipă, și credeam la 19 ani că atât îmi va ajunge, că iubirea se întâlnește numai o dată în viață, că pentru mine ea s-a numit Petre Barbu...²⁰⁶

Diana explica la razón de su matrimonio con Michi y enfatiza en la importancia que tuvo para ella intentar escapar de la telaraña tejida por su familia:

²⁰⁵ *Ibid.*, / Trad.: El último día en Mangalia me quedé con él todo el tiempo. Me dijo que se quedaría un mes más en el mar, después unos días en Iasi, después se va por mucho tiempo al norte de África.

— Has sido el único rayo de alegría para mí este verano. Estás hecha para jugar, reír, bailar, y para que la gente sufra por ti. Stefanita, el pobre, está desesperado... en cuanto al pobre Matta...

— No he contestado nada. ¿Qué habría podido rectificar después de todo lo que sentía, sabía? Ibamos los dos en el muelle. Se detuvo cerca del restaurante. Después, como si no se atreviera a despedirse de mí, me pidió que fuéramos a la confitería, a tomar una limonada. Desde allí me llevó a casa, por la calle larga, a lo largo de la pared blanca de la mezquita. Desde el balcón del minarete, Hogeza rezaba a Allah. Caminamos juntos en silencio. Al llegar cerca de casa, me dijo:

— Creo que te alegras porque te vas de Mangalia, demasiado desierto para una chica coqueta.

No contesté. Estaba segura de que, si no cree que me pueda gustar Mangalia, tampoco podría entender por qué estoy enamorada de él. Le di la mano, él me abrazó. Por un momento, esperé un milagro. Luego me fui sin decir una palabra, pero con el mismo desasosiego con el que me despedía, al día siguiente por la mañana, del árbol frente a la ventana, la mezquita, el muelle y el mar...

²⁰⁶ *Ibid.*, / Trad.: Michi significaba un refugio, la calma, una cálida amistad (...). Me había acostumbrado a su amor y admiración en cada momento, y a los 19 años pensaba que esto sería suficiente para mí, que el amor solo se encuentra una vez en la vida y para mí se ha llamado Petre Barbu.

Dacă m-ar întreba azi Ilinca de ce m-am măritat cu Michi, i-aş răspunde: „Pentru toate câte am povestit până aici, şi dacă n-ai priceput, mai citeşte încă o dată! — Fiindcă am povestit fapte din copilăria şi adolescenţa mea, aşa cum s-au întâmplat sau aşa cum mi le aminteam în nopţile când, neputând dormi, mă destăinuiam acestor caiete. Poate că multe din întâmplările descrise până aici par fără însemnătate, privite fiecare în parte. Dar toate la un loc o vor ajuta pe Ilinca să înţeleagă câte dezamăgiri adunasem şi cât de obosită eram în clipa când am crezut că, măritându-mă cu Michi, mă dezlipesc de acel destin cenuşiu, de viaţa mea de acasă, de „pânza de păianjen—”.²⁰⁷

La decoración mísera de la casa de su infancia sin alegrías se transforma, como por un doloroso número de arte de magia, en paredes doradas entre las que Diana ocultará —en us largas noches blancas— su desasosiego:

Michi părea fericit. Adormea. Eu aşteptam, neâmpăcată, cu ochii deschişi, să se risipească întunericul, să înceapă altă zi. [...] Mă simţeam ca un condamnat care încearcă stupid să rupă gratiile ferestrelor.²⁰⁸

Sin embargo, unas vacaciones a Balcic sacuden su rutina y siembran en Diana el deseo de romper definitivamente las ataduras. La proximidad salada del mar la hacen volver, implacablemente, al pasado y el poder del paisaje —con su belleza serena y luz deslumbrante— la despertará:

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 185 / Trad.: Si Ilinca me preguntase hoy por qué me casé con Michi, respondería: “Por todo lo que te he dicho hasta ahora, y si no lo has entendido, ¡léelo de nuevo! Porque he contado hechos de mi infancia y adolescencia, tal y como sucedieron o como los recordaba en las noches que, incapaz de dormir, me confesaba con estos cuadernos. Quizá muchos de los sucesos descritos hasta aquí parecen no tener sentido, vistos por separado. Pero todos juntos van a ayudar a Ilinca a entender cuántas decepciones había reunido, y lo cansaba que **estaba** en el momento en que he creído que, casándome con Michi, me separo de aquel destino gris, de mi vida en casa de mis padres, de la telaraña.

²⁰⁸ *Ibid.*, / p. Trad.: Michi parecía feliz. Se quedaba dormido. Yo esperaba, con los ojos abiertos, que se disipe la oscuridad, que comience un nuevo día. (...). Me sentía como una convicta tratando romper estúpidamente los hierros de su ventana.

Abia când m-am pomenit între dealuri cretoase, într-o lumină orbitoare, de parcă oglinzi ascunse adunau soarele și-l răspândeau apoi cu forțe gigantice, iar în depărtare, cu marea albastră, ca o revărsare a cerului peste o parte din uscat, abia atunci m-am trezit.²⁰⁹

El amor llega nuevamente, de forma inesperada, a la vida de Diana:

Am văzut la început în el pe acel Petre Barbu, care, într-o zi, când soarele dogorea peste plaja Mangaliei, iar eu aveam în mine toată căldura nisipului încins, mi-a spus că-i este frig, că nu e niciodată destul soare pentru el, apoi s-a ridicat și a plecat. Am pornit după el, am alergat, am căutat să-l ajung, dar nu l-am găsit. Abia după ani de zile, în care l-am purtat în suflet, uneori fără să știu, am dat de el, sau am crezut, mi s-a părut că-i el. [...] Ii era frig și-l chema Alex.²¹⁰

Diana encuentra en Alex un parecido asombroso con Petre Barbu, y no sólo físicamente. Alex la recibe con emoción entre sus brazos, provocando en ella sentimientos nuevos:

Când gura mea a fost cu desăvârșire a lui, atunci a început s-o sărute flămând, iar eu, ca după o așteptare de o viață întreagă, pățimașă, am răspuns. (...) Nu știu când a încetat vântul, cum am ieșit din flăcări. Acum ploaia cădea în picături mari de tot, ca un plâns care ușurează.²¹¹

Enamorada, Diana se despierta de un largo sueño, una especie de letargo que la impide ser feliz, sentirse completa:

— Cât trebuie să fii de fericită! Ce curios mi se părea că mă credea fericită, tocmai pe mine!

²⁰⁹ *Ibid.*, / Trad.: Fue solo cuando me encontré entre colinas blancas, de luz deslumbrante, como si espejos escondidos acumulaban el sol para repartirlo después con más fuerza; y teniendo en la lejanía el mar azul, como si el cielo se hubiera desbordado sobre la tierra, me desperté.

²¹⁰ *Ibid.*, / Trad.: Al principio vi en él a aquel Petre Barbu que un día, cuando el sol calentaba la playa de Mangalia y yo tenía dentro de mí todo el calor de la arena ardiente, me dijo que hacía frío, que nunca había suficiente sol para él; después se levantó y se fue. Fui tras él, corrí, lo busqué, pero no lo encontré. Solo después de años en los que lo tuve en mi corazón -a veces sin saberlo-, lo encontré o pensé que era él. (...) Tenía frío y su nombre era Alex.

²¹¹ *Ibid.*, / Trad.: Cuando mi boca fue completamente suya, entonces empezó a besarla hambriento, y yo, como después de una espera de toda una vida, respondí con pasión. (...) No sé cuándo se detuvo el viento ni cómo salí de las llamas. Ahora la lluvia caía en grandes gotas, como una especie de llanto que cura.

— Fericită?!

Nu cred, nu știu, nu sunt, dar vreau să fiu, sunt sigură că o să fiu! Numai de n-aș muri curând... Știi, când eram mică, voiam deseori să mor, și mai târziu, la șaptesprezece ani, m-am gândit serios să mă sinucid. Doi prieteni și-au pus capăt vieții la douăzeci de ani. Ce fără sens mi se pare azi... Atât de extraordinară mi se pare întâmplarea care te face să exiști? Ce miracol, viața!

— Cât de mult bine îmi face să te aud vorbind așa, a spus Alex, trist.²¹²

Sin embargo, Diana sufrirá y se desgarrará entre su historia de amor secreta y la falta de fuerza para abandonar su matrimonio moribundo: “Eram condamnată pe viață. Michi mă iubea, eu îl iubeam pe Alex, dar nu puteam să-l las pe Michi, fiindcă nu puteam să-l văd plângând.”²¹³

Finalmente encuentra la fuerza para huir, pero no protegida por las esperanzas de futuro, sino por el deseo de liberarse de un amor gastado. El hechizo se disuelve en el mismo sitio en el que empezó, en la orilla salvaje del Balcic. Un mes de vacaciones planeadas para traerle fuerza y volver a empezar de nuevo, revela los titubeos, las traiciones, y los sentimientos sin fuerza de Alex. La decepción levanta, nuevamente, una mazmorra alrededor de Diana:

Nu mai am cu lumea exterioară mie nici un contact, iar cea dinlăuntrul meu, nu știu, doarme sau a murit. E o stare în care mă aflu, cred, pentru prima oară, o amorțire aproape de moarte...²¹⁴

²¹² *Ibid.*, p. 211 Trad.:

— ¡Qué feliz debes ser!

Qué curioso me parecía que me creyera feliz, justamente a mí.

— ¡¿Feliz?! ¡No creo, no sé, no lo estoy, pero quiero serlo, estoy segura de que lo seré! Solo que no me muera pronto... Sabes, de pequeña, a menudo quería morir, y luego, a los diecisiete años pensé seriamente en suicidarme. Dos amigos acabaron con sus vidas a los veinte años. Hoy me parece un sinsentido... ¿Cuán extraordinario es el suceso que te hace existir? ¡Qué milagro, la vida!

— Qué bien me hace escucharte hablar así, dijo Alex, triste.

²¹³ *Ibid.*, p. Trad.: Estaba sentenciada de por vida, Michi me quería, yo quería a Alex, pero no podía abandonar a Michi porque no podía verlo llorar.

²¹⁴ *Ibid.*, p. / Trad.: Ya no tengo contacto con el mundo exterior, y el que está dentro de mí, no sé si duerme o ha muerto. Es un estado en el que me encuentro, creo, por primera vez, un entumecimiento similar a la muerte.

Apoyada por buenos amigos, Diana se engaña a sí misma con las promesas de un exilio e intenta la tentación de la huida, pero volverá sobre sus pasos:

Nu pot rămâne aici și nu pot merge mai departe. (...) Parcă sunt într-un fund de prăpastie, cu tot cerul deasupra mea.²¹⁵

La existencia de Diana está llena de complicaciones psicológicas y de acontecimientos; pero todo lo que, de siempre, habría destruido a una mujer del pasado — la traición del hombre amado, la ruptura con su marido— para Diana no es sino una lección que le permite examinarse mejor, comprenderse mejor. Decide quedarse en Bucarest, aprendiendo a aceptar su soledad como un bálsamo, librándose del pasado y de las falsas ilusiones y disfrutando de su nueva vida:

Când mă gândesc la Alex mi se pare că mi-am scrântit stupid piciorul, alunecând pe o coajă de pepene, și în jurul acestei meschine întâmplări mi-am adunat toată energia, toate gândurile, toate emoțiile. Dar iată-mă vindecată.²¹⁶

Con esperanza y valentía destruye, poco a poco, la telaraña que la mantuvo durante tanto tiempo cautiva:

Mi se pare că abia acum descopăr oamenii, culorile, lumina, poate fiindcă întâia dată privesc în jurul meu cu generozitate. Și o bucurie caldă, fără margini, mă pătrunde la gândul că după ziua asta vor veni altele.²¹⁷

Al final del camino Diana crece, madura, despierta. Se siente fuerte, siente sus alas y ganas y, finalmente, confía en que pueda volar:

Umblu pe stradă ca un om întreg și parcă am mai crescut în timpul bolii. Văd acum totul altfel, de la o altă înălțime, cu alți ochi, de pe o treaptă mai sus. Vitrinele librăriilor

²¹⁵ *Ibid.*, p. / Trad.: No puedo quedarme aquí y no puedo seguir. (...) Es como si estuviera en atrapada en un acantilado, y todo el cielo encima de mí.

²¹⁶ *Ibid.*, p. / Trad.: Cuando pienso en Alex, tengo la sensación de haberme torcido un pie resbalando en una cáscara de melón, y que alrededor de este suceso reuní toda mi energía, todas mis emociones. Pero aquí estoy, curada.

²¹⁷ *Ibid.*, p. / Trad.: Me parece que solo ahora descubro las personas, los colores, la luz, tal vez sea porque miro por primera vez a mi alrededor con generosidad. Y una cálida alegría, infinita, me invade al pensar que, después de este día, vendrán otros.

sunt pline de cărți. Aș vrea să le mângâi pe toate, să-mi cer iertare că atâta timp am trecut pe lângă ele fără să le văd.²¹⁸

En Literatura romana între cele doua razboaie mondiale Ov. S. Crohmalniceanu (1967) escribe que el arte de Cella Serghi consiste en el análisis honesto y exacto de los numerosos tipos de amor que vive la protagonista. Diana delibera mucho, se niega a dejarse arrastrada por impulsos inmediatos, tiene el coraje de nadar contra la corriente pasional y, sin embargo, una cierta implacabilidad de los hechos destinados a que ocurran resulta de las situaciones descritas. Lo que Crohmalniceanu no apunta es que, Diana es la que escribe su destino, única dueña de un futuro mejor, construido gracias a la incansable lucha contra las injusticias sociales. Tenemos delante una individualidad, una personalidad, con su mundo interior particular, una personalidad que se afirma. Diana una mujer que rompe las enmohecidas cadenas de su esclavitud.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 400 / Trad.: Camino por la calle como un ser completo y siento que he crecido durante la enfermedad. Ahora veo todo lo demás desde otra altura, con otros ojos, desde un escalón más alto. Las estanterías de las librerías están repletas de libros. Quisiera acariciarlos todos, pedirles perdón por haber pasado tantas veces por su lado sin verlos.

4.5. *El lecho de Procusto*

El lecho de Procusto (1933) pertenece a lo mejor de la obra de Camil Petrescu (Bucarest, 1894 – 1957), considerado el padre de la novela rumana moderna, que fue calificado como “el Proust rumano” y comparado con autores como Sandor Marai, Joseph Roth o Stefan Zweig.

En 1914 inicia su carrera literaria con un breve artículo en la revista *Facla*, titulado *Femeile și fetele de azi* (Las mujeres y las niñas de hoy), que firma con el seudónimo de Raul D. Participa como oficial en la Primera Guerra Mundial, entre 1916 y 1918 (sus experiencias bélicas están en el origen de su novela *Última noche de amor, primera noche de guerra*, que aparece en 1930). Cae herido, pero, tras una breve temporada en un hospital militar, es enviado de nuevo al frente, donde cae prisionero por los húngaros. En 1918 pudo regresar de nuevo a Bucarest.

En 1920 comienza a asistir a las reuniones del círculo literario *Sburătorul*, presididas por Eugen Lovinescu. En la revista de esta asociación publica sus primeros poemas. Por entonces conoce también al periodista Nicolae Cocea, que será el modelo para el protagonista de la novela *El lecho de Procusto*.

Entre 1923 y 1932 publica cuatro libros de poesía. Tiene también una exitosa carrera como dramaturgo, publicando y estrenando varias obras teatrales. Su primera novela, *Última noche de amor, primera noche de guerra*, basada en sus recuerdos de la Primera Guerra Mundial, aparece en 1930. Llama la atención de la crítica por sus novedosos planteamientos narrativos y tiene un extraordinario éxito entre el público. En esta novela se pone de manifiesto el interés de Petrescu por la literatura francesa de la época y, muy especialmente, por Marcel Proust, al que Petrescu dedicaría más tarde un ensayo, *Nueva estructura y obra de Proust* (1935).

En 1933 aparece su segunda novela, *El lecho de Procusto*, con una estructura narrativa considerablemente más compleja que la anterior. La publicación de esta obra supone su consagración definitiva como gran figura de la cultura rumana. Los periódicos se disputan sus colaboraciones, y en 1939 es nombrado director del Teatro Nacional de Bucarest, cargo en el que se mantendría durante siete años.

La literatura de Petrescu se clasifica, conscientemente, en la línea de renovación iniciada a comienzos del siglo XX por autores como Gide y Proust. Si la enorme calidad de Petrescu tiene escasa transcendencia fuera de Rumanía es debido al tradicional aislamiento de la literatura

rumana, algo frecuente, por lo demás, en culturas minoritarias y periféricas. Se ha afirmado que, de haberse difundido su literatura en París en los años 30 del siglo XX, Petrescu habría alcanzado un reconocimiento internacional similar al de los grandes autores coetáneos de otros países europeos. El hecho de que muchos de los grandes autores rumanos del siglo XX — Ionescu, Cioran, Eliade—, escribieran toda, o la mayor parte de su obra en francés, es, también, una muestra de las dificultades que encontraban autores como Petrescu para trascender sus fronteras escribiendo en la lengua de su país, y cabe preguntarse sobre la difusión que habría alcanzado su obra de haberse publicado en rumano.

En cualquier caso, con Camil Petrescu y Hortensia Papadat-Bengescu la prosa rumana de entreguerras se orienta hacia otra dirección, la del análisis psicológico, una dirección sincrónica con la prosa europea de la época, marcada profundamente de la “revolución proustiana”, como la llama Camil Petrescu, y que encontrará en la literatura rumana una tierra fértil en cuanto afirmación y resultados.

La obra es un fresco de la sociedad rumana de entreguerras, una novela de amor cargada de sensualidad, una novela sobre el arte de hacer novelas, y una extraordinaria novela de suspense. Petrescu logran tan inusual y exitosa combinación conjugando las voces, en primera persona, como “narradores”, de los cuatro protagonistas, lo que hace ganar en credibilidad a la novela: cuatro puntos de vista en lugar de uno, expuestos recurriendo, a menudo, al género epistolar. A ellos hay que añadir el punto de vista del narrador, que pasa a un segundo plano y se camufla detrás de las notas a pie de página. En “El lecho de Procusto hay dos novelas en una, al confluir en la trama, y en primera persona, dos versiones diferentes —e incompatibles— de una misma historia de amor. Versiones que, a medida que se desarrolla la novela, acrecientan el suspense del lector, desembocando en un final antológico, tan sorprendente como magistral.

Ioan Haines (1999), en *Poezia si proza romana interbelica* sostiene que Camil Petrescu consigue retratar una unidad indestructible desde el punto de vista de la visión del mundo, de la problemática y la modalidad artística. La poesía, la prosa, el teatro, así como los ensayos filosóficos o sus artículos teóricos, todos se alimentan de la misma obsesión: la condición y el rol del intelectual o de la intelectual en la sociedad y el significado de su existencia en el universo.

La temática no es nueva en la literatura rumana, por el contrario, está ricamente representada en sus diferentes facetas; pero la agudeza con la que la retoma Camil Petrescu le confiere gran novedad y frescura, una especificidad inconfundible. El escritor, al igual que sus héroes y heroínas, posee la nostalgia del absoluto:

Eu sunt dintre acei

Cu ochi halucinanti si mistuiti launtric,

Cu sufletul marit,

Caci am vazut idei²¹⁹

El autor pone en primer plano a los intelectuales derrotados por las ideas, sedientos de absoluto, personajes involucrados en todo tipo de situaciones y dramas de conciencia. Crea personajes caracterizados por una conciencia intransigente, con una estructura interior conflictiva, causada por una existencia contradictoria que oscila constantemente entre la lucidez y la pasión. Y Petrescu observa y teoriza la tendencia de la intelectualización progresiva de la sociedad moderna.

Atrapado en este juego (el de las ideas), Camil Petrescu vive la aspiración a lo absoluto con una profunda tensión dramática (“¡Cuánta lucidez, tanto drama!”), más allá de las cosas él ve la idea, entendida como símbolo de un principio supremo, coordinador en el plano moral e intelectual.

Los héroes y heroínas de sus libros son una proyección del autor, y su fracaso enfatiza, una vez más, la naturaleza incompatible del conflicto entre lo ideal y lo real. Esto representa la fuente del drama. Dependiendo de su implicación en el conflicto, se define la naturaleza del intelectual; no como función (oficial, profesor, abogado, etc.); sino como esencia. Sus

²¹⁹ Trad.:

Yo soy de los que tienen

Ojos alucinantes y escondidos dentro

Y el alma agrandada

Porque he visto ideas

personajes son conciencias agitadas, “almas fuertes”, que atraviesan complicadas aventuras del conocimiento, participando con toda la riqueza de su inteligencia y sensibilidad a la afirmación de un credo: “Eu trebuie sa cred in ceva”²²⁰ – decía Camil Petrescu.

Dentro de la evolución de la prosa rumana moderna, las dos novelas de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, intaia noapte de razboi* (1930) y *Patul lui Procust* (1933), marcan un momento fundamental. Sintetizan, de manera diferente, el drama del intelectual honesto, de gran pureza moral, que se niega a adaptarse a un mundo opaco al sueño y al idealismo, rechaza el compromiso y la mutilación del alma, asumiendo la experiencia intensa y lúcida de esta incompatibilidad.

Ultima noapte de dragoste, intaia noapte de razboi retoma, desde un ángulo íntimo y un pronunciado espíritu polémico, temas antiguos de la literatura rumana. El héroe inadaptado, la temática del amor y de la guerra no son nuevas; sin embargo, Petrescu los impregna de su concepción sobre el arte y de su nueva óptica sobre la técnica de la construcción de una novela.

Patul lui Procust sugiere, a través del título emblemático, la idea de la mutilación moral del intelectual, que tiene que adaptarse a un mundo opaco que rechaza, y el refugio del amor, interpretado como un ideal superior, absoluto, contradicho por una realidad muy concreta. El fracaso del amor viene dado por una doble inadecuación a lo real; el autor presenta a dos parejas con dos actitudes distintas hacia el mundo, aunque, en esencia, los destinos de los personajes principales son paralelos.

La estructura de la novela es compleja; el escritor procede a una superposición original de planos que funcionan como espejos paralelos, realizando -de esta manera- una especie de dossier de existencias que se comunica entre sí, aparentemente sin la intervención del autor.

Se abandona la composición clásica. Además, el sujeto, la acción real, y el carácter de los personajes, no se cumplen de acuerdo con las normas preestablecidas, el tiempo no fluye de manera lineal y convencional, exterior, sino que sigue otros caminos. Los episodios se desarrollan según su importancia en la consciencia de los personajes, siguiendo el flujo de su memoria asociativa. Petrescu no crea héroes o heroínas, sino que les deja presentarse

²²⁰ Trad.: Yo necesito creer en algo.

individualmente; y su caracterización se va definiendo con la sucesión de episodios, particularidades, cartas, diarios íntimos, comentarios, etc.

De esta manera, se abarca una estética completa. Por un lado, expresada implícitamente en la conducción de los eventos y, por otro, explícitamente a través de la intervención directa del autor en las notas a pie de página:

“Lo insertamos en nota al pie, para los lectores que deseen conocerlo.

EL LECHO DE PROCUSTO

Mi ciclo son pellas de barro,
Apenas puedo señalar su extremo,
El copo torcido de la tiza es mi carga
Que me define y me limita.

Tú Triángulo inscribe los albatros
Y se duele el cenagal de rojos gusanos,
Espejismo de la belleza fútil,
Cuando mi ojo a las bóvedas, en lo alto, atento está.

Alimentados también de podredumbre
Engordan los nenúfares suaves y mellizos.
Y yo, lleno de baba y viscoso, lucho
A duras penas, a su lado, por saciarme de sol.

Con la barriga flácida y un rubí en la oreja,
Con campanadas de gloria y veneno
Se arrastra junto a mí. Sin embargo,

Reinan en el lago los blancos lotos.

Pero mis ojos se vuelven hacia mí,

Para envolverme, otro hilo comienza a torcer.

Soy más grande que los grandes y más

Hermoso que un lirio en pleno mayo.

Hacia ti, Señor, elevo mi pensamiento.

Ni flores ni oro pusiste en mi esmalte.

Tampoco garras. En su lugar me diste

Solo la conciencia de mi vileza.”²²¹

Así pues, establece un verdadero credo con respecto a la nueva estructura de la novela que ya había teorizado en su ensayo de 1936, *Teze si antiteze* (Tesis y antítesis). En las notas a pie de páginas, Petrescu matiza la caracterización de los personajes: “Esta reputación de tonto e inculto que tenía Fred Vasilescu, *el Cerero*, era una de las más falsas que cabe imaginar”²²² o desarrolla complejas ideas filosóficas:

El universo nos horroriza por la incalculable inmensidad de sus distancias, por la inconcebible longitud de su perspectiva temporal que reduce toda la historia de la humanidad a la duración de un abrir y cerrar de ojos, por nuestra extrema soledad, por la insignificancia material de nuestra morada en el espacio, la millonésima parte de un grano de arena entre todos los que pueblan playas del mundo. Pero, por encima de todo, nos resulta terrible el universo porque parece ser indiferente hacia cualquier tipo de vida similar al nuestro; la emoción, la ambición y el éxito, el arte y la religión, todo ello

²²¹ Camil Petrescu, *El lecho de Procusto*, trad. Joaquín Garrigós, Gadir Editorial, 2007, Madrid. pp. 110-111

²²² *Ibid.*, p. 256

parece ajeno a sus planes. Tal vez sería necesario decir que el universo parece incluso hostil a cualquier forma de vida semejante a la nuestra.²²³

La novela se compone de las tres cartas de la señora T. dirigidas al autor; del diario de Fred Vasilescu que también contiene las cartas de George Demetru Ladima dirigidas a Emilia, y de las intervenciones y notas a pie de páginas del autor, testigo y director objetivo de los acontecimientos registrados como tales, dejando que los hechos hablen por sí solos.

Se construye, por tanto, delante del lector aquel “dosar de existente”²²⁴, del que llegamos a conocer la vida de los personajes, tal y como ellos nos la presentan, según la idea de Camil Petrescu de la autenticidad del arte, de la superioridad de la fórmula subjetiva. El escritor considera que nada es verdadero más allá de su propia vivencia/verdad, que “el estilo bello es opuesto al arte. Es como la dicción en el teatro, como la letra redondilla en la ciencia.”²²⁵

Según él, un escritor es un hombre que expresa con sinceridad, a través de la escritura, lo que sintió, pensó y sucedió en su vida, a él y a aquellos que conoció, o incluso a los objetos sin alma. Sin ortografía, sin composición, sin estilo e incluso sin caligrafía:

El arte no tiene nada que ver con la ortografía. Escribir correctamente es en el plan de los profesores de lengua rumana. Eso solo es obligatorio para los que no son escritores. Los grandes creadores tienen más falta de ortografía que los empollones. Eminescu escribió con más faltas que cualquier otro de los poetas que le siguieron y lo imitaron. Al publicarlo, ya lo corrigen en las ediciones críticas. La ortografía puede conocerla cualquier matriculón de quinto de bachillerato.²²⁶

Convencido de que solo tienen que escribir los que tienen algo que decir, Camil Petrescu aconseja a la señora T. y a Fred Vasilescu que sean sinceros sin preocuparse por el estilo, el arte, la literatura, la gramática, precisamente porque el arte no tiene nada que ver con todo ello.

²²³ *Ibid.*, p. 379

²²⁴ dossier de existencias

²²⁵ Camil Petrescu, *El lecho de Procusto*, trad. Joaquín Garrigós, Gadir Editorial, 2007, Madrid. p. 15

²²⁶ *Ibid.*, p. 14

Siguiendo la misma línea y reforzado en su idea, añade que “ninguno de los grandes escritores ha tenido talento”²²⁷ y por eso mismo el que escribe debe transmitir la impresión auténtica de la vida, su verdadero pulso, lo que se traduce en el abandono de la literatura, de las recetas y consejos profesionales.

Los personajes expresan sus pensamientos, sentimientos, cuentan varios sucesos que, aparentemente no tienen conexión entre sí, pero que, de hecho, se comunican sin el conocimiento de los autores, cuyos destinos están entrelazados. Así descubrimos, de forma accidental, la relación de la señora T. con un tal D., un hombre que la ama con una pasión constante durante años. Sin embargo, a la señora T. el amor de este hombre le provoca un sentimiento de lástima y repulsión, aunque acepta por compasión y por un cierto interés por el amor de otro hombre -personaje enigmático al principio- que no será otro que Fred Vasilescu.

También averiguamos sobre la relación –igual de accidental– de Fred con Emilia, una bella actriz de talento y semi-prostituta, en cuya cama Fred descubre con asombro las cartas que le dirigió George Demetru Ladima, un periodista brillante, enamorado de una mujer inferior, incapaz de quererlo y comprenderlo:

Así comprendí, en cierto modo, la causa de la tragedia de Ladima. Por sus penurias, no podía frecuentar el mismo mundo que la mujer que amaba (horrible palabra), y entonces le resultaba imposible ejercer el menor control. Todos los datos le escapaban. Ella, que lo era todo para él, se emperejilaba, se iba a la calle y volvía como si se tratase de una ciudad fortificada donde él no tenía acceso, y al regresar decía lo que quería. Él estaba obligado a creerla y su imaginación, nunca desmentida por ningún hecho real, podía ver a una Emilia ideal, buena y dulce. Y, sobre todo, a una Emilia llena de misterio. Cuando de una persona no se conocen los actos de su vida cotidiana sino únicamente los que muestra cuando está subida en un estrado, no se la puede conocer nunca. Se construirá únicamente una imagen de profesor. Lo cotidiano en Emilia no era, como parecía, el comedor con Valeria, adonde ella entraba en cierto modo como una princesa, sino su cama llena de misterios, las tardes y noches de cenas, un mundo con el que él no tenía más contacto del que tiene el viajero en el estribo de un vagón de

²²⁷ *Ibid.*, p.15

tercera clase con el vagón restaurante resplandeciente de luces y cubiertos, en cuyo interior de madera lacada pulula (aunque solo a siete vagones de distancia) un mundo totalmente inaccesible, más distante que todas las distancias que pueden recorrerse en tercera clase dentro del país.²²⁸

Los destinos de los personajes interfieren, y el amor se convierte en la razón suprema para su existencia, aunque para cada uno de manera diferente. Para Ladima, el periodista pobre, profundamente indignado con el mundo odioso de los políticos sin ningún escrúpulo moral, —como Nae Gheorghidiu, contra quien escribe panfletos rechazando cualquier compromiso moral— Emila es la mujer ideal, sobre quien Ladima proyecta la luz que a ella le falta, precisamente porque experimenta fuertemente la necesidad de refugio, afecto, pureza, como un equilibrio interior de cara al ambiente social que hiere su sensibilidad:

Con esa clase de *personas* es inútil luchar. Lo que cuenta su periódico sobre su maldad es una estupidez. No creo ser tal como ellos me ven. Al contrario, tengo la sensación de que a veces hay en mí una inmensa dosis de bondad que no sirve para nada. Una bondad que no aprovecha nadie. Una bondad que se pasa como una fruta que no se recoge. Una bondad que se reabsorbe, descompuesta, como un veneno.²²⁹

El trágico fracaso de este amor y el lúcido despertar a la triste realidad conducen al colapso del personaje que decide suicidarse, sin olvidarse de dejar una carta para la señora T., y una suma de dinero para ocultar la verdadera razón de su suicidio:

[...] Señora, mis versos no le han dicho nada porque ellos no hablan nunca de amor, pero su sustancia era, íntegramente, este amor eterno y venenoso que hoy, inexorablemente, me aprieta el cañón homicida contra el pecho.

Pues últimamente, al ver la dulce indiferencia, hecha de otro material, con que responde a mi locura, he comprendido que en este país y en este mundo yo soy un paria maldito cuyo simple contacto obliga a la ablación y yo tengo la obligación de evitárselo.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 162-163

²²⁹ *Ibid.*, p. 333

Señora, en el momento de la muerte pienso entre alucinaciones lo que habría sido este amor, que no me atrevo a llamar a llamar *nuestro*, y proclamo a gritos en mi interior la cruel alegría de saber que este acto insensato hará surgir en su mente un pensamiento distinto a la afectuosa indiferencia de princesa lejana que hasta ahora ha tenido para mí.

La misma apariencia física del personaje es impactante. Ladima tiene un bigote caído, su atuendo es anticuado, un poco ridículo:

Alto, delgado, de ojos redondos y órbitas grandes y hondas, con un bigote de sargento mayor y raya en el pelo perfectamente recta, con su chaqueta negra de alpaca y la camisa blanca con su sempiterno cuello ancho y almidonado, puños grandes y redondos como canales prendidos a la camisa con botones de color rosa, al tiempo que los demás eran pequeños palitos, seguro que, de oro, algún recuerdo de familia. Tendría buena pinta si no hubiera presentado un aspecto pasado de moda. No creo que tuviese más de treinta y cinco o cuarenta años, pero a esa edad algunos grandes comerciantes saben ir a la moda, con el cutis totalmente afeitado, camisa de seda, puños blandos prendidos por la muñeca, corbatas juveniles muy bien anudadas al cuello y el cabello peinado hacia atrás y esmeradamente cortado para darles un aire más apuesto.²³⁰

Su belleza reside en el interior, pero no cualquier llega a verla. La biografía del infeliz periodista, construida de fragmentos y desde perspectivas tan distintas, nos inspira el sentimiento del vacío, del fracaso de una vida excepcional.

Tanto para Fred, como para la señora T., el amor —aunque desde una perspectiva muy distinta— es la aspiración suprema. Desafortunadamente, su encuentro es fallido por razones que siguen siendo confusas. Los personajes viven un intenso drama erótico, una vida dual, aceptando, en el plano real, relaciones accidentales, comprometedoras (con la conciencia de un auto castigo), pero soñando, en el plano ideal, a una realidad diferente.

²³⁰ *Ibid.*, p. 92

Fred Vasilescu, bailarín, boxeador, entusiasta de las carreras, tenista, aviador, el hombre pijo, es, en esencia, un inconformista, un ser sensible, culto, que vive profundamente la nostalgia de otro universo moral, de un encuentro ideal que, paradójicamente, rechaza para no degradarse.

Al descubrir en la señora T. a la mujer soñada, no puede perdonarse el gesto de haberse comportado inicialmente como ella como con cualquiera. Desde aquí se construye la intensidad de su drama, consumida en un plano común, banal y mediocre, al lado de una mujer como Emilia, a la que, en realidad desprecia, porque él —igual que Ladima— no cabe en su cama, aunque aparentemente se adapta perfectamente a este estilo de vida. Fred analiza con lucidez crítica sus estados anímicos y entiende que entre él y Ladima existe un paralelismo de destinos, aunque ellos tampoco se encuentren hasta tarde, demasiado tarde, en un plano más profundo. El trágico final de Fred (el accidente de avión, probable suicidio) lo acerca una vez más a Ladima.

En conclusión, podemos decir que Fred, la señora T., Ladima, no son más que proyecciones del propio autor, escondido bajo la máscara de sus personajes en situaciones conocidas. Cada uno de ellos representa una actitud hacia la vida, una obsesión y una crisis de conciencia que son solo de Camil Petrescu.

Con respecto a la técnica novelística, Camil Petrescu es un innovador. Abandona los procedimientos clásicos: la descripción y la cronología no son las técnicas conocidas, sino que están sujetas a nuevas leyes, modificándose según las experiencias complejas del personaje moderno, las asociaciones de la memoria involuntaria y de las coordenadas de un tiempo interior, conforme la nueva estética de la novela.

Además, el estilo de las novelas de Petrescu destaca la gran fuerza artística del autor, en el que la lucidez analítica, duplicada por una fuerte experiencia emocional, es fácilmente reconocible. Excepcional conocedor de la psicología humana y de su complejidad, el escritor observa con gran precisión comportamientos y estados de ánimo, elevando la expresión artística a un valor intelectual y filosófico acentuado.

No por casualidad, junto al nombre de Marcel Proust, de cuya beneficiosa influencia se habló en el caso de Petrescu, merece la pena mencionar también el nombre de Stendhal, por la lucidez con la que sus personajes analizan sus propios sentimientos y por la desnudez del estilo, sin adornos.

G. Calinescu (1941) defiende la unicidad de Camil Petrescu:

Nu este al doilea ori al treilea in literatura, ci unicul pe un drum laturalnic, intr-o jungla virgina, in care nu intra decat pionierii. Prin el romancierii de maine vor medita asupra tehnicii romanului.²³¹

²³¹ George Calinescu (1941): *Istoria literaturii romane de la origini pana in prezent*, Editura Aristarc, Onesti, 1998

Trad.: No es el segundo ni el tercero en la literatura rumana, sino el único en un recorrido inusual, una jungla virgen en la que solo entran los pioneros. Con Petrescu, los novelistas del mañana meditarán sobre la técnica de la novela.

Sra. T.: madurez

Mujer amada por todos los hombres.²³²

Camil Petrescu

La enigmática Sra. T, decoradora de interiores, representa a la mujer superior, a la mujer artista e independiente. Cultivada, sensible, encantadora y cálida, atrae por su feminidad, elegancia y por la naturalidad de su comportamiento:

Todos los días leía novelas, aparte de toda clase de libros: tratados de derecho y medicina, arte, sociología, pero, muy especialmente, historia. [...] Asimismo, revistas de arte y literatura (de ella tomé la costumbre de leer *Nouvelles littéraires* y *Candide*). Pero lo que más me sorprendió fue que no dejaba pasar un día sin leer los periódicos. Una vez le dije que esa era una costumbre masculina.²³³

Sin embargo, la Sra. T. no sigue las normas sociales y vive con total independencia de los de los roles de género asignados por la sociedad: “- Perdonas, yo no voy a los tés para que señoras muy sabihondas me pongan al corriente de las “novedades”, ni tampoco me interesa demasiado lo que cuentan.”

La Sra. T no teme a la independencia, sino que incluso aprende a apreciarla más, en la medida en que sus intereses sobrepasan ampliamente los límites de la familia, del hogar, del amor.

Cuando alguien se extrañaba de que una mujer como ella se dedicase tanto a la tienda de decoración, le contestaba con firmeza explicándole lo importante que resultaba para ella ser independiente económicamente:

Este trabajo significa para mí la independencia. El dinero que gano me da derecho a ser yo misma, a comprar libros y cosas bonitas, a que no me ofenda un casero y me evita tener que aguantar proposiciones indecentes.²³⁴

²³² *Ibid.*, p. 394

²³³ *Ibid.*, p. 277

²³⁴ *Ibid.*, p. 277

Además, a la Sra. T. le gusta pasar el tiempo en ese espacio que ha llenado de cosas bonitas, elegidas e ideadas por ella:

Si no tengo nada que hacer, me paso el día leyendo y eso también es una ganancia. Todas las noches voy al cine. Un mes al año lo paso viajando, pero debo decir que nunca olvido los intereses de la tienda y me dedico a ver las novedades que aporta el modernismo al mueble.²³⁵

Gracias a la tienda de decoración y a los beneficios que le había traído, consigue construirse en el parque Filipescu, una casa pequeña y moderna, con dos pisos de alquiler, además de un pequeño piso que reserva para ella. Para la señora T., que consigue su confort a través del esfuerzo y trabajo propio, es muy importante que pueda contar consigo misma para poder disfrutar de la vida que necesita. Cuando le dicen que es una excelente mujer de negocios, contesta: “¡De cuántas humillaciones me libra eso!”²³⁶

La señora T. conoce la humillación que la pobreza infunde al alma y está decidida llevar a solas la carga de la vida. Al divorciarse de su marido, tiene que enfrentarse a un nuevo comienzo sola, y sin ningún apoyo económico. Durante un periodo vive en casa de una amiga y se alimenta con “un par de huevos pasados al día”.

Se me habían destalonado los zapatos y las medias me quemaban de tanto llevarlas. No podía lavarme todos los días, como Dios manda, para no molestar demasiado a la amiga que me había hospedado. La repugnancia que sentía, las humillaciones que tuve que tragar y los sinsabores me agriaron el carácter.²³⁷

A pesar de sus dificultades, la señora T. inspira grandes pasiones, algunas devastadoras, como la del infeliz D., completamente despersonalizado en su presencia. Al mismo tiempo, Fred Vasilescu la describe como a un ser admirable, alrededor del que todos quieren estar:

La rodeaban todos y, quizá porque ella sola sabía hacerse rodear, tenía un aire de señora, como si fuera una dueña no oficial, al tiempo que ellos mostraban su alborozo

²³⁵ *Ibid.*, p. 278

²³⁶ *Ibid.*, p. 309

²³⁷ *Ibid.*, p. 309

por la visita de alguien que acrecentaba la importancia de la exposición. Siempre con la sonrisa en los labios, pero con una especie de reserva de persona no muy dada a mezclarse con los demás; con un aire benévolo y distraído, como siempre que se hallaba en sociedad. No solía adoptar posturas afectadas, al contrario, cuando estaba en casa, entre sus buenos amigos, se sentaba de modo poco convencional, pero parecía que en la sala quería, a todo trance, evitar las confianzas.²³⁸

Además, Fred es inhibido por esta mujer de noble estructura interior:

Encontré a la señora T., a la que se apresuraba a rodear con cierta emoción un grupo de expositores para darle la bienvenida, aunque, en cierto modo, era considerada como del gremio. El mero hecho de que ella estuviese allí convertía aquella sala de cartones en el corazón de Bucarest. Impedido de poder hablar con ella durante tanto tiempo, solo al verla y el estar en la misma sala me producía una especie de fiebre interior.²³⁹

[...] ¡La de cosas que me explicó esta mujer! La hubiera oído hablarme de lo que fuese.²⁴⁰

La señora T. está presente en la vida de Fred como una energía. Desde el momento que Fred llega a conocerla profundamente, no consigue alejar su presencia:

[...] En todo lo que ocurría y no me ocurría desde que la conocí, perduraba algo de su existencia, algo inmaterial, igual que vibra en cada órgano, por insignificante que sea, la energía de todo. Y ya nada puede cambiar, como no puede el río correr hacia arriba. [...] Parece que hoy miro al mundo a través de una lupa impregnada del pensamiento de la existencia de esta mujer, como los objetos aparecen de un difuso color verde si se miran a través de unas gafas verdes.²⁴¹

La pasión, el amor, son únicamente una porción de la vida de la Sra. T. Su verdadero contenido es ese algo «sagrado» al que la mujer independiente sirve: una idea social, el arte, la vocación, el trabajo creador.

²³⁸ *Ibid.*, p. 210

²³⁹ *Ibid.*, p. 209

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 279

²⁴¹ *Ibid.*, p. 183

La señora T. está divorciada, es independiente económicamente y tiene una idea muy rotunda sobre el amor. En uno de los diálogos entre Fred y la Señora T., ésta le deja clara su perspectiva:

- ¿Y estás enamorada? ¿No eres celosa? ¿No estás intranquila?
- No creo en el amor.
- ¿No crees en el amor? ¿No te atrae el amor?
- Pues sí, me atrae. Puede que sea el único sentido de una vida limitada y común como la nuestra. Y me gusta, pero sé que no dura, que no se corresponde con ninguna realidad. Me gusta más contemplar una noche de luna. A veces me paso horas muertas mirando por la ventana, pero sé perfectamente que la luna es algo distinto a lo que parece. No alargo la mano para cogerla. Y es mucho lo que da, sin querer y sin esforzarse.²⁴²

Paradójicamente, la Sra. T. es víctima de sus propias cualidades, sus relaciones eróticas imponen una cierta moderación, proveniente del respeto y la admiración, o un alejamiento deliberado, lo que causa una gran tensión interior:

De regular talla, de engañosa esbeltez, pálida y con una mata de pelo castaño (cuando le daba la luz adquiría un tono cobrizo) y, sobre todo, extremadamente emotiva, alternando una presteza nerviosa con largos y melancólicos silencios (además tenía, en sentido propio y figurado, un intenso comercio con el arte y la lectura), la señora T. Habría insuflado una insólita vida a los papeles de auténtica mujer. [...] De una inquietante feminidad a veces, hablaba frecuentemente con voz baja y seca, pero otras eran acariciadora como las notas de un violonchelo, y esta tonalidad sonora no venía de la caja de resonancia de los maxilares, como en una *primadonna*, sino del pecho y aun de más abajo, de todo su cuerpo, de las honduras de su fisiología; era una voz con inflexiones sexuales que producían en un hombre vértigos de frío y calor.²⁴³

Esta tensión interior encuentra el equilibrio en el espacio interior en el que habita y que corresponde a la propia definición de la señora T. A pesar de ser la que introdujo en el mercado rumano el mueble cubista, sigue conservando en su casa muebles antiguos:

²⁴² *Ibid.*, p. 278

²⁴³ *Ibid.*, pp. 12-13

- No puedo explicarme. Pero en este interior, que es mi vida, nunca podría cambiar nada.
- ¿No ha estado tentada de sustituirlo por esa estupenda decoración moderna?
- A mí me gusta muchísimo el mobiliario moderno -completó, como en paréntesis-, por supuesto cuando no está innecesariamente recargado ni resulta estridente, en lugar de la vieja ornamentación de flores, con ángulos inútiles y base amazacotada que no aportan nada a la belleza. ¿Pero puede uno cambiar a su familia si la encuentra un tanto pasada de moda? Quizá sea una debilidad mía. No sé si es una especie de horror a lo desconocido y nuevo o más bien un arraigo a lo que ha sido. Sufro cuando se me rompe un objeto antiguo y titubeo infinitamente antes de sustituir a una criada respondona u holgazana solo por el horror de no volver a ver una cara familiar, así y todo.²⁴⁴

La Sra. T. funciona como un faro de luz y amor que felizmente podría cumplir el destino de un Fred Vasilescu o de Ladima. Sin embargo, ella sigue siendo una aspiración continua, sentada en algún lugar lejano, en el punto más alto de la experiencia vital, aunque su presencia podría considerarse muy concreta y palpable:

Tenía una elegancia natural, viva y animalesca, si se me permite la expresión, que daba otro sentido a las palabras y hacía que pudiera permitirse cualquier acción, por arriesgada que fuese, cualquier infracción de los cánones elementales de la elegancia, pues en lugar de perder, era todo lo contrario, esas atrevidas transgresiones en ella se volvían nuevas fuentes de belleza. Podía levantar y agitar la mano en un cine para indicarle a una amiga que había encontrado un sitio, sin embargo, tenía una mano tan hermosa que en ella se trocaba verdaderamente en un gesto llano de duquesa. A veces comía castañas por la calle, con una carencia total de coquetería mundana. Pues bien, hasta eso le iba. No obstante, creo que esa no es la palabra más justa. Pues puede decirse que “le va” a alguien un gesto cuando lo hace intencionadamente y decir que “le va” equivale a decir que “ha tenido éxito”. Pero la señora T. En lo que menos pensaba era en exámenes y éxitos. Estaba tan bien proporcionada, era tan delicada y llena de

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 389

feminidad a un tiempo que podía permitirse cualquier actitud cuando se sentaba en una silla, sin tener que adoptar una pose distinguida de esposa de funcionario.²⁴⁵

En cambio, Emilia es, por antítesis, al punto más bajo del amor, convirtiéndose en una profesional del Eros, una vendedora de placeres, interesada por el beneficio material inmediato, en el que no hay lugar para sentimientos, ya que el cambio de pareja está estrictamente relacionado con su condición social de la misma.

Petrescu describe minuciosamente a Emilia de la siguiente manera:

Tiene una cabeza perfectamente redonda, lo que se le nota aún más porque lleva el peinado liso y partido en dos por una raya desde la parte superior hasta la frente. Atrás lo lleva recogido en un moño grueso, lo que indica que es un peinado de estilo griego. Su frente, fragmento de una esfera, es tan lisa que se diría que ningún pensamiento la ha hecho nunca arrugarla a ninguno de sus millones de antepasados. Debajo está delimitada por arcadas de una geometría angelical, sobre todo las cejas, trabajosamente depiladas, parecen trazadas con preciso pincel. Las órbitas netas, perfectas como sendos esbozos de pececillos con la cabeza cortada y colocados frente a frente, jamás se hundieron por el sufrimiento. Los ojos, verdosos y grandes, las llenan completamente. El párpado inferior, con las pestañas pintadas de rímel, se pierde enseguida en la mejilla llena y el superior está tan cerca de la ceja que da la impresión de que Emilia siempre tiene el ceño fruncido (pero sin ninguna arruga). La nariz es corriente pero su delgado labio superior, a pesar de su pequeña ranura, parece envuelto por una piel muy estrecha; por ese motivo, evidentemente Emilia no puede sonreír. Por otro lado, todo su rostro parece como revestido de una hermosa piel blanca pero muy estrecha y por eso siempre tenso. Recuerdo que de una casquivana se decía que se había inyectado parafina en las mejillas para hacer desaparecer las arrugas. Eso parece haber hecho Emilia. Sea como fuere, desde este punto de vista se parece a esas cabezas de piel tensa y mejillas encarnadas de las postales ilustradas donde pone en una esquina Sauvenir.²⁴⁶

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 296-296

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 63-64

La descripción de Emilia como una muñeca sin alma y sin razón se contrapone a la caracterización de la Sra. T., que destaca precisamente por una especie de energía interior que domina todos sus gestos:

[...] Tiene algo de aparato mal conductor de electricidad, o da siempre la impresión de ser una pila descargada por defecto de fábrica, por la señora T. Parece discurrir incesantemente un fluido que la hace en exceso sensual, incluso en gestos por regla general inertes en otras mujeres (por ejemplo, el de extender una servilleta sobre una mesita, escribir con esmero una carta, mirar con atención un tranvía, etcétera.).²⁴⁷

Esa corriente continua de la que habla Petrescu a través de la voz de Fred, es la reflexión:

[...] una reflexión auténtica se siente al igual que se siente el pulso de alguien o, para ser más exactos, como se constata por el mero tacto que un cuerpo está vivo porque se nota la circulación de la sangre. Incluso me atrevería a decir que la inteligencia se puede descubrir sencillamente por el tacto. Y como las cualidades de la persona se descubren en los momentos difíciles, creo que la inteligencia de la señora T. se ve, sobre todo, es esa piedra de toque que es para la mujer la enfermedad. [...] Precisamente cuando estaba enferma, era cuando brillaba más su inteligencia, era delicada y melancólica, como una princesa sometida a esclavitud.²⁴⁸

Incapaz de alcanzar una mayor comprensión del alma, Emilia es la expresión común, casi trivial de lo instintivo, la cama representando la condición fundamental de su existencia:

Esperaba tumbada en la ancha cama conyugal, en la que había echado a un lado una esquina de la cubierta verde y después de poner, previsoramente, una pequeña toalla de bajo de la almohada. [...] Yo me quedé frío y ella noto mi falta de participación. Para lograr que me metiera en situación se aplicó con exceso de celo, aunque fría. Tenía movimientos bruscos, se retorció, dilataba las narices, simulaba una respiración fatigosa hasta llegar al jadeo. Estaba inútilmente dramática, tanto que me recordó cuando la vi por primera vez. [...] Le habían dado el papel principal de un drama y creo que solo por esa razón había accedido a actuar. Y entonces, como ahora, puso una pasión excesiva, estuvo inútilmente atribulada. Ella me hizo entender mejor la

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 297

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 297

expresión *lyrisme à froid*, que ahora me recordaba al sentir, como una almohada pesada y amorfa, el vientre de esa mujer excitada pegado al mío. Era una voluptuosidad *à froid*, como lo son esos trozos de carne asada de caucho que uno compra para gastarles bromas a los invitados.²⁴⁹

El abrazo con Emilia no significaba un diálogo sensual en el que cada gesto y movimiento son réplicas de los respectivos cuerpos.

Por el contrario, el abrazo de Emilia es algo aproximativo, a contratiempo, pierde el contacto, como si en un momento de nerviosismo se pusiera los guantes equivocadamente, el de la derecha en la izquierda y viceversa; luego se da cuenta, insiste e, inadvertidamente, se los vuelve a poner mal cuando estaba a punto de ponérselos bien porque ya ha perdido el control; finalmente, diría que mejor era al principio y acabaría haciéndolo todo mal poniéndose aún más nerviosa. En este “teatro”, Emilia estuvo tan bien intencionada, desproporcionada y falsa como en el escenario, cuando actúa con demasiado arrebató y contundencia, esperando que su “talento” le sea reconocido. La misma falta de gradación, la misma inútil extenuación y la misma vulgaridad. [...] Me entra un asco inmenso de mí mismo, un abatimiento (que, si he de ser sincero, me preocupa pues temo que pueda ser síntoma de vejez), me embarga un triste hastío por mi virilidad inútil e innoblemente malgastada.²⁵⁰

La metáfora de la *cama*, de complejos significados, adquiere nuevamente, un nuevo valor bajo su perspectiva. Emilia celebra una especie de ceremonia cada vez que mantiene relaciones íntimas con alguno de sus visitantes habituales:

Emilia se desnudó en silencio. Se sacó por la cabeza el vestido de color café, luego la combinación y se quedó desnuda, con su cintura rellena, con una carne blanda y un poco más oscura que solo esperaba una inclinación del cuerpo para transformarse en gruesos pliegues. Tenía los pechos aprisionados, como las bailarinas en sendos caparazones, en las dos copas de malla negra del sostén (mallas que recordaban las que los hombres se ponen para fijarse el pelo). Un cinturón azul le apretaba un poco el

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 75

²⁵⁰ *Ibid.*, pp. 75-76

vientre y de él colgaban a cada lado las ligas que tensaban las medias. Enmarcada entre el cinturón y los ligeros que bajaban por la cara interna de los muslos, una pequeña flor rubia sobre una almohadilla de carne, formando un triángulo equilátero por mor de la anchura de su vientre joven, era el centro de su magia de mujer.²⁵¹

Pero no es el cuerpo de Emilia lo que impide a Fred que ésta le guste, sino su inteligencia. Para Fred Emilia es: “una belleza ideal dibujada por un profesor de caligrafía sin ningún misterio que, al propio tiempo, puede servir tanto de bombón como de perfume barato. Lo digo nuevamente: cabeza de madera con moño detrás.”²⁵²

A continuación, Sebastian hace una reflexión, como poco inusual para la época, acerca de las mujeres y su poder de atracción. A través de la voz de Fred Vasilescu, analiza qué hace a una mujer atractiva y desmonta el mito de que el misterio de la mujer está relacionado con su vestimenta:

Suele decirse que las mujeres no deben mostrar demasiado su cuerpo pues entonces desaparece el misterio de la atracción. Como si el misterio de una mujer residiese en su sexo y no en su alma. Hay quien va más lejos y se pregunta con inquietud cuando oye hablar de los progresos del nudismo: ¿Cómo? ¿Suprimir el vestido? ¿Lo que confiere misterio a una mujer? Entonces lo que desaparecerá será su feminidad. Pero hay mujeres desnudas como una manzana que tienen más misterio que decenas de mujeres vestidas hasta el mentón. Solo quien no haya visto muchas mujeres en su vida puede pensar así, y especialmente los que han estado con mujeres cuyo encanto desaparece a las tres primeras palabras que digan. De lo contrario sabrían que hay mujeres que, por la tarde, hacen con sus piernas una argolla alrededor del cuello del hombre y, por la noche, son las mismas señoras a las que él les besa la mano con emoción. Si fuera verdad que a medida que una mujer se desnuda pierde personalidad, eso significaría que, en la playa, por ejemplo, las mujeres estarían menos consideradas que en la calle, lo cual es absolutamente falso. Incluso cuando está semidesnuda y tumbada perezosamente en la arena caliente, se le habla a una mujer guapa de cuerpo de serpiente y ojos claros, sin duda más guapa que vestida, de la misma forma que se le hablaría en un salón. Además,

²⁵¹ *Ibid.*, p. 73

²⁵² *Ibid.*, pp. 334-335

en la playa se coquetea exactamente igual que en un salón. Cuando se conversa con una mujer interesante, pues tan interesante puede ser en bañador como en traje de calle, tras los primeros momentos de examen, lo que se pone entre paréntesis no es el alma, como pudiera suponerse, sino el cuerpo. Sobre todo, al cabo de varios días, cuando el calor animal de la piel virgen, por decirlo así, ha desaparecido a plena brisa y a pleno sol, cuando esa epidermis fresca y lánguida (a la que la protección de la lencería fina puede hacer evocar la idea de cama, conservando ese calor animal que es como respiración viva de la feminidad) se endurece un poco y se pone áspera, el cuerpo se acerca a la ineficacia de una estatua. Y las relaciones que siguen son, más o menos, una abstracción total de él, pues sigue suscitando la admiración de los enterados como si se tratase de una nueva indumentaria.²⁵³

Petrescu defiende que el misterio de una mujer reside en su inteligencia y en su manera de estar en el mundo y relacionarse con él. No es el cuerpo, sino el alma lo que marca la diferencia. El escritor hace un guiño al feminismo y a los modelos de belleza, tanto en su carácter cosificador del cuerpo de las mujeres, como su obligatoriedad desde una mística de la feminidad (Friedan, 1963). El cuerpo ha estado sometido a escrutinio en virtud de los debates que el propio feminismo planteó respecto de la relación naturaleza-cultura propios de la visión occidental que ha establecido la diferencia entre sexo y género y ha considerado al cuerpo como la matriz biológica para comprender la construcción del género y su implicación en la definición de la feminidad.

No olvidemos que, en la cama de Emilia, en la que no *encajan* ni Fred ni Ladima, se reconstruye póstumamente el trágico destino del periodista, tanto a través de sus cartas dirigidas a ésta, como de sus propios comentarios desde distintas perspectivas y con una recepción diametralmente opuesta.

Corral Herrera Gómez²⁵⁴ (2010) plantea un estudio interesante sobre el concepto de masculinidad que nos parece pertinente a la hora de analizar el comportamiento de los dos

²⁵³ *Ibid.*, pp. 335-336

²⁵⁴ Corral Herrera Gómez (2010): *La construcción sociocultural del amor romántico*, Editorial Fundamentos, Madrid

protagonistas masculinos (Fred Vasilescu y Ladima) en cuanto a sus relaciones con las protagonistas femeninas (la Sra. T. y Emilia) de la novela.

El concepto de masculinidad es un constructo humano plural y cambiante, y como tal está influido por la cultura, la historia, y el sistema socioeconómico. Existen multitud de ideologías de la masculinidad, que coexisten y se organizan, en su mayoría, jerárquicamente. En nuestra sociedad patriarcal existe una ideología masculina hegemónica que se impone culturalmente sobre las demás; son muchos los autores que entienden que esta adaptación a la normativa hegemónica de género es costosa, siempre precaria y nunca definitiva, especialmente porque afecta a la construcción de la identidad viril, un proceso dinámico en permanente estado de reconstrucción (o más bien de demostración, pues solo se valida y se demuestra socialmente).

La ideología hegemónica de la masculinidad se construye en base a oposiciones duales organizadas jerárquicamente, como todos los productos de la cultura patriarcal. Esta ideología dicotómica y oposicional es, según Luis Bonino (1977), consecuencia de la desigualdad de lo femenino y las mujeres, porque organiza la producción/reproducción de esas identidades de modo que las masculinas son dominantes e “independientes” y las femeninas, frágiles y dependientes (Herrera Gómez, 2010: 56).

En 1976, Brannos y David, dos psicólogos norteamericanos, enunciaron lo que llamaron “los cuatro imperativos que definen la masculinidad hegemónica”:

2. No ser una mujer: no ser pasivo, vulnerable, emocional, tierno o débil.
3. Ser importante. Ser varón se sostiene en el poder y la potencia, y se mide por el éxito, la superioridad sobre las demás personas, la competitividad, el estatus, la capacidad de ser proveedor, la propiedad de la razón y la admiración que se logra de los otros.
4. Ser un hombre duro. La masculinidad se sostiene en la capacidad de sentirse calmo e impasible, ser autoconfiado, resistente y autosuficiente ocultando sus emociones.
5. Mandar a todos al demonio. La hombría depende de la agresividad y la audacia y se expresa a través de la fuerza, el coraje, el enfrentarse a riesgos, la habilidad para protegerse, el hacer lo que le venga en gana y el utilizar la violencia como modo de resolver conflictos.

6. Respetar la jerarquía y la norma. Lo deseado/temido es. Desde esta creencia, pertenecer/no pertenecer a un grupo (de varones) ya que ellos (y no las mujeres) son los que avalan con su aplauso la masculinidad.²⁵⁵

Si aplicamos estas características a los varones de la novela *El lecho de Procusto*, podemos observar que ambos hombres están permanentemente luchando por el éxito que en realidad esconde una gran fragilidad. Todos somos vulnerables ante el miedo, el dolor, la enfermedad, el sufrimiento, la vejez y la muerte. Los esfuerzos de los hombres por ser *machos* y la presión de un entorno social machista se traducen en una angustia y miedo al fracaso, con consecuencias a menudo desastrosas para la salud psíquica y física de los hombres, y para su vida emocional y afectiva. No hace falta ir más allá del final de ambos —ya que tanto Ladima con Fred Vasilescu se suicidan— para entender que no han podido vencer a la masculinidad hegemónica.

La figura dominante en la novela es la Sra. T. Con dominante nos referimos a que tiene el poder sobre los personajes masculinos. Apoyando la tesis de Herrera Gómez (2010), pensamos que la madurez de la Sra. T. (a diferencia de Adriana y Diana) es sumamente importante a la hora de valorar el poder femenino. Judith Brown (1982) escribe que, en todos los rincones del planeta, “a las mujeres mayores se las considera *parecidas* a los hombres. Ka antropóloga norteamericana dedica capítulos enteros a la importante función social de la figura de la mujer madura llena de experiencia, segura de sí misma, y con múltiples capacidades y habilidades que puede aportar a la sociedad.

²⁵⁵ Esta última máxima es incluida en la clasificación de Luis Bonino. Bonino, José Luis (1997): *Deconstruyendo la normalidad masculina*. Conferencia para la Asociación Española de Clínica y Psicoterapia Psicoanalítica

4. CONCLUSIONES

La riqueza de la sociedad se cuadruplicará el día en que se llame a la mujer, la mitad del género humano, a aportar en la actividad social la suma de su inteligencia, fuerza y capacidad.

Flora Tristán

Romper el espejo: la nueva mujer

Como se ha podido apreciar, los años de entreguerras en Rumanía tienen un carácter particular. Aunque hayamos expuesto distintas visiones de la época, hemos observado que todas ellas coinciden en un aspecto: hay un deseo generalizado de cambiar el curso de la realidad sociopolítica de Rumanía.

Al explotar las aspiraciones del pueblo rumano a la unidad nacional, la oligarquía al frente del país relaciona la idea de la guerra a numerosas promesas para el país. A los campesinos se les promete tierra, a los trabajadores el voto universal, a los intelectuales reformas destinadas a lograr la democratización y el saneamiento moral de la sociedad. Sin embargo, las reformas prometidas se cancelan indefinidamente mientras que las fortunas de los especuladores crecen de un día para otro. Esta situación produce un despertar de conciencia radicalizado por ideas revolucionarias. Este despertar queda plasmado en la mayoría de las novelas de este periodo.

Acorde a los imperativos económicos de la época, el esfuerzo de la educación, la ciencia y la cultura determinan que la tendencia a acentuar el modernismo aparezca como una prolífica emanación de la militancia social. A través de ésta, la cultura ejerce sus derechos en la sistemática acción de asimilación de la modernización.

La novela rumana logra, después de la Primera Guerra Mundial, adquirir una técnica narrativa infinitamente más variada, liderar la exposición épica simultáneamente en varios planos (*Ion*, *Concierto din muzica de Bach*), para agregar una cronología discontinua y derrocada (*Patul lui Procust*); para usar, a través de Camil Petrescu, Gib Mihaiescu y F. Aderca, el monólogo interior; para trabajar con proyecciones simbólicas y subtextos crípticos, como Mateiu Caragiale; para tomar la forma de su diario para permitirse las libertades de l ensayo a Mircea Eliade y Mihail Sebastian. En un periodo de tiempo muy corto, la novela rumana de entreguerras logra sorprendentes avances en la técnica narrativa, en la estructura estilística, de

gran diversidad y complejidad, continuando y profundizando una tradición, y, al mismo tiempo, rehaciendo a su manera las experiencias de la novela europea. Más allá de las influencias y las modas, las tendencias y las orientaciones, los grandes novelistas representan por sí mismos una dirección. Así es como aparecen Mihail Sebastian, Camil Petrescu y Cella Serghi.

El contexto histórico favorable del período de entreguerras, el crecimiento económico sin precedentes y el florecimiento cultural al nivel de la civilización occidental contribuyen al aumento de número de publicaciones existentes a nivel nacional —un proceso natural—, ya que la prensa se considera el espejo de la sociedad. Estamos ante un momento de crecimiento de la prensa popular, con un grado alto de comunicación con las masas, en comparación con la prensa algo elitista del siglo XIX, y de la prensa independiente, fuera del ala de los intereses políticos. Por ello, el período de entreguerras ofrece a las mujeres rumanas el salto más abrupto del estatus de la mujer recluida en el espacio privado (ama de casa) a la mujer capaz de moverse con libertad en el espacio público; además de otros privilegios que la emancipación supone: poder llevar pantalones, el cabello corto, la posibilidad de practicar deportes junto con los hombres o ir en bicicleta. Todos estos cambios están plasmados en los periódicos y revistas de la época, fuentes incansables de todos ellos y los dilemas que trajeron.

Los retratos más frecuentes y más expresivos del momento muestran una mujer emancipada, aunque fuertemente condicionada por las cicatrices del patriarcado. Las mujeres empiezan a tener conciencia de la situación que viven y el hecho de que pueden hacerlo a través de la prensa —un medio de comunicación que llega cada vez más a más mujeres durante el período de entreguerras— representa un avance significativo. Desenmascarar la normatividad de género y reflexionar acerca de las relaciones que las mujeres tienen con los hombres, tanto a nivel personal como a nivel social, es de lo más revolucionario en este momento histórico. Como hemos podido observar algunos de los artículos de los periódicos más populares de la época, las mujeres ganan visibilidad y protagonismo en los temas culturales. Actos culturales organizados y protagonizados por mujeres o la celebración de artistas y escritoras, resultan cada vez más frecuentes en la prensa durante el periódico de entreguerras.

La literatura, como expresión artística, muestra y reproduce las desigualdades sociales que se producen entre los sexos, contribuyendo de este modo a su perpetuación. Una de las principales características de la crítica literaria feminista es la diversidad ideológica, temática y metodológica, derivada de su propio objeto de estudio, ya que un texto literario no puede

entenderse de forma independiente al entorno sociocultural en el que se produce y se lee. En Rumanía, el feminismo aparece en el siglo XIX, al mismo tiempo que en Occidente. Empezando con un esquema cada vez mejor definido en Belle Époque y consolidándose después –cuando las mujeres se vieron obligadas por las circunstancias a tomar las riendas de los oficios de los hombres– durante la Primera Guerra Mundial, el feminismo rumano llega a definirse con claridad en el periodo de entreguerras. Lo más importante que las feministas del periodo de entreguerras quieren y reclaman con tesón es el derecho a voto.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que esta primera ola del feminismo rumano es predominantemente urbana. Esto significa que la emancipación femenina se extiende debido a las mujeres de la alta sociedad, mujeres con educación que viajan al extranjero y están familiarizadas con los movimientos sociales internacionales. Éstas, contagiadas por las inclinaciones sociales de la época, deciden que ya es hora de revolucionar las mentalidades rumanas y hacer un cambio. La literatura es portadora de unos modelos de feminidad y masculinidad, basados en roles y estereotipos de género contribuyendo de esta manera a la perpetuación de determinados valores.

A través del análisis de las tres novelas que componen el corpus de nuestro trabajo de investigación, hemos podido poner de manifiesto y en evidencia los sesgos sexistas en la cultura y reflexionar sobre sus efectos, especialmente en los personajes femeninos. Los textos literarios resultan agentes de referencia en la transmisión de la cultura, sirviendo de referencia para la construcción de valores sociales, y configurando nuestras vidas y actitudes.

Desde esta perspectiva, hemos puesto el acento en presentar a las tres mujeres protagonistas como sujetos literarios y no como simples objetos de representación, visibilizándolas como sujetos en la elaboración de su propio destino. Adriana representa a la adolescente en búsqueda de identidad, Diana es la personificación del deseo de evasión hacia un mundo más justo y la Sra. T. es la mujer madura, capaz de dominar a los hombres de su alrededor. La trayectoria vital de cada una compone un lienzo casi perfecto –excepto por el final de Adriana, que elige el matrimonio como solución a su búsqueda interior– de la lucha por la emancipación femenina.

Las tres mujeres caracterizan a la mujer posmoderna. Su principal característica es la profunda contradicción que existe en su interior entre la tradición, la modernidad y la posmodernidad, y otra contradicción en torno a los roles de género. Esta contradicción se condensa en *el mito de*

la superwoman, que configura un modelo de mujeres que han asumido los valores de la revolución feminista, que han estudiado y han logrado insertarse en el mercado de trabajo y en las instituciones públicas. Son mujeres altamente cualificadas y sobradamente preparadas que alcanzan un estatus socioeconómico importante; hablan idiomas, han viajado, han tenido relaciones sexuales y sentimentales previas al matrimonio, y se han sentido autónomas e independientes. Después, al igual que Adriana, se han casado y han adoptado dos estilos de vida contradictorios entre sí: el estilo individualista posmoderno, por el cual su vida gira en torno al trabajo y su ascensión en la jerarquía laboral, y por otro lado el estilo burgués de familia feliz, de tipo nuclear.

Aunque evolucionan de manera diferente, Adriana, Diana y la Sra. T. son representaciones de la mujer urbana, independiente e incluso empoderada en el espacio público en un momento delicado en la evolución histórico social de Rumanía. Son mujeres que dejan de practicar la resignación y el silencio para volverse, al contrario, más exigentes. Aspiran a tener un buen compañero, porque creen merecerse lo mejor.

Al final de su viaje interior, se sienten guapas, inteligentes, autónomas y poderosas: por eso cada una de ellas desea a su lado un compañero adulto con el que establecer una relación igualitaria y madura. Dejan de considerar que las infidelidades pasajeras refuerzan el amor y dejan de mostrarse indulgentes con respecto de las infidelidades de su pareja. Llegan a conocer su cuerpo y hacen con él lo que quieren sin dejarse invadir por el pudor, el miedo o el pecado. Adriana, Diana y la Sra. T son mujeres con voz propia, mujeres que, al final del camino recorrido, son capaces de ponerse de pie y ser conscientes de su estatura.

CONCLUSIONS

The wealth of society will quadruple the day women are called, half of the human race, to contribute in the social activity the sum of their intelligence, strength and ability.

Flora Tristán

Breaking the mirror: the new woman

As has been seen, the interwar years in Romania have a particular character. Although we have presented different visions of the time, we have observed that they all agree on one aspect: there is a widespread desire to change the course of Romania's socio-political reality.

By exploiting the aspirations of the Romanian people to national unity, the oligarchy at the head of the country links the idea of war to numerous promises for the country. Peasants are promised land, workers are promised universal voting, intellectual reforms aimed at achieving democratization and moral healing of society. However, promised reforms are canceled indefinitely while speculators' fortunes grow overnight. This situation produces an awakening of consciousness radicalized by revolutionary ideas. This awakening is embodied in most novels of this period.

In line with the economic imperatives of the time, the effort of education, science and culture determines that the tendency to accentuate modernism appears as a prolific emanation of social militancy. Through it, culture exercises its rights in the systematic action of assimilation of modernization.

The Romanian novel manages, after World War I, to acquire an infinitely more varied narrative technique, lead the epic exhibition simultaneously in several planes (Ion, Bach's concerto din muzica), to add a discontinuous chronology and overthrown (Patul lui Procust); to use, through Camil Petrescu, Gib Mihaiescu and F. Aderca, the inner monologue; to work with symbolic projections and cryptic subtexts, such as Mateiu Caragiale; to take the form of his diary to allow himself the freedoms of rehearsal to Mircea Eliade and Mihail Sebastian. In a very short period of time, the Romanian interwar novel achieves surprising advances in narrative technique, stylistic structure, of great diversity and complexity, continuing and deepening a tradition, and, at the same time, remaking in its own way the experiences of the European novel. Beyond

influences and fashions, trends and orientations, great novelists themselves represent a direction. This is how Mihail Sebastian, Camil Petrescu and Cella Serghi appear.

The favorable historical context of the interwar period, unprecedented economic growth and cultural flourishing at the level of Western civilization contribute to the increase in the number of publications that exist at the national level—a natural process —, since the press is considered the mirror of society. We are facing a moment of growth of the popular press, with a high degree of communication with the masses, compared to the somewhat elitist press of the nineteenth century, and the independent press, outside the wing of political interests. For this reason, the interwar period offers Romanian women the steepest leap in the status of women held in private space (housewife) to women able to move freely in public space; in addition to all the privileges that emancipation entails: being able to wear pants, short hair, the possibility of playing sports together with men or cycling. All these changes are embodied in the newspapers and magazines of the time, tireless sources of all of them and the dilemmas they brought.

The most frequent and most expressive portraits of the moment show an emancipated woman, though strongly conditioned by the scars of patriarchy. Women are beginning to become aware of the situation they live in and the fact that they can do so through the press - a media that is reaching more and more women during the interwar period - represents a significant advance. Unmasking gender normativity and reflecting on the relationship's women have with men, both personally and socially, is at its most revolutionary at this historical moment. As we have seen some of the articles in the most popular newspapers of the time, women gain visibility and prominence in cultural issues. Cultural events organized and starring women or the celebration of artists and writers, are becoming more frequent in the press during the interwar period.

Literature, as an artistic expression, shows and reproduces the social inequalities that occur between the sexes, thus contributing to their perpetuation. One of the main characteristics of feminist literary criticism is the ideological, thematic and methodological diversity, derived from its own object of study, since a literary text cannot be understood independently of the sociocultural environment in which it is produced and read. In Romania, feminism appears in the 19th century, at the same time as in the West. Beginning with an increasingly well-defined scheme in Belle Epoque and then consolidating - when women were forced by circumstances

to take the reins of men's trades - during World War I, Romanian feminism becomes clearly defined in the inter-war period. The most important thing feminists in the interwar period want and demand with tenacity is the right to vote.

However, it should be noted that this first wave of Romanian feminism is predominantly urban. This means that female emancipation extends due to women in high society, women with education who travel abroad and are familiar with international social movements. These, infected by the social inclinations of the time, decide that it is time to revolutionize Romanian mindsets and make a change. The literature is a model of femininity and masculinity, based on gender roles and stereotypes, thus contributing to the perpetuation of certain values.

Through the analysis of the three novels that make up the corpus of our research work, we have been able to highlight and highlight sexist biases in culture and reflect on their effects, especially on female characters. Literary texts are agents of reference in the transmission of culture, serving as a reference for the construction of social values, and shaping our lives and attitudes.

From this perspective, we have emphasized presenting the three leading women as literary subjects and not as mere objects of representation, visualizing them as subjects in the elaboration of their own destiny. Adriana represents the adolescent in search of identity, Diana is the personification of the desire to escape to a fairer world and Mrs. T. is the mature woman, capable of dominating the men around her. The life trajectory of each composes an almost perfect canvas - except for the end of Adriana, who chooses marriage as a solution to her inner search - of the struggle for female emancipation.

The three women characterize the postmodern woman. Its main feature is the profound contradiction that exists between tradition, modernity and postmodernity, and another contradiction around gender roles. This contradiction is condensed in the myth of the superwoman, who shapes a model of women who have taken on the values of the feminist revolution, who have studied and managed to enter the labor market and public institutions. They are highly qualified and well-trained women who achieve important socioeconomic status; they speak languages, they have traveled, they have had sexual and sentimental relationships prior to marriage, and they have felt autonomous and independent. Later, like Adriana, they have married and adopted two contradictory lifestyles: the postmodern

individualistic style, by which their life revolves around work and their ascension in the labor hierarchy, and on the other hand the style happy family bourgeois, nuclear type.

Although they evolve differently, Adriana, Diana and Mrs. T. are representations of the urban woman, independent and even empowered in the public space at a delicate moment in the historical social evolution of Romania. They are women who stop practicing resignation and silence to become, on the contrary, more demanding. They aspire to have a good partner, because they believe they deserve the best.

At the end of their inner journey, they feel handsome, intelligent, autonomous and powerful: that's why each of them wants an adult companion with whom to establish an egalitarian and mature relationship. They cease to consider that transient infidelities reinforce love and cease to be lenient about their partner's infidelities. They get to know their body and do with it what they want without being overrun by modesty, fear or sin. Adriana, Diana and Mrs. T are women with their own voice, women who, at the end of the journey, can stand up and be aware of their stature.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes primarias

- SEBASTIAN, Mihail (2008): *La ciudad de las acacias*. Traducción de Joaquín Garrigós, Narrativa Contemporánea Editorial Pre-Textos, Valencia
- SEBASTIAN, Mihail: *Desde hace dos mil años* (De două mii de ani, 1935). Traducción de Joaquín Garrigós. Aletheia, 2006.
- SEBASTIAN, Mihail: *Diario* (1935-1944). Prólogo, traducción y notas de Joaquín Garrigós. Barcelona: Destino, 2003.
- SEBASTIAN, Mihail: *El accidente* (Accidentul, 1940). Traducción de Joaquín Garrigós. Barcelona: Destino, 1993.
- SEBASTIAN, Mihail: *Mujeres* (Femei, 1932). Traducción de Mariam Ochoa de Uribe. Impedimenta, 2008.
- SERGHI, Cella (2008): *Pânza de păianjen* cu o postfață autoare. Editura Cartile Tango, București
- PETRESCU, Camil (2007): *El lecho de Procusto*. Traducción de Joaquín Garrigós, Gadir Editorial S.L., Madrid

Fuentes secundarias

- AGRIGOROAIEI, Ion Agrigoroaiei (2001): *Romania Interbelica Volumul I*. Editura Universitatii „Alexandru Ioan Cuza”, Iasi
- AMAR Y BORBÓN, Josefa (1994): *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Cátedra, Colección Feminismos
- AMORÓS, Celia (1985): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Ayuso, Barcelona
- AMORÓS, Celia y Ana de Miguel (2005): *Teoría Feminista, vol. I*. Ediciones Minerva, Madrid
- ANITOI, Galina (2007): *Inadaptatul in proza romaneasca interbelica*. Academia de Stiinte a Moldovei – Institutul de Filologie, Chisinau

- ANTOESCU, Nae (2001): *Scriitori si Reviste din perioada interbelica*. Editura Revistei Convorbiri Literare, Iasi
- ARENAL, Concepción (2009): *La mujer del porvenir. La educación en la mujer*. E-Litterae, Madrid
- BADINTER, Elizabeth (1993): *XY: La identidad Masculina*. Alianza, Madrid
- BECERRA, Eduardo: *Mujer, género y escritura: nuevos paradigmas y algunas interrogantes*, Género y géneros : escritura y escritoras iberoamericanas / coord. por Angeles Encinar, Eva Löfquist, Carmen Valcárcel, Vol. 2, 2006, ISBN 84-8344-041-5, págs. 223-228
- BEJAN-VOLC, Iulia: *Gender rural: stereotipuri si modele. O abordare pentru Republica Moldova*, Revista de Cercetare si Interventie Sociala, ISSN-e 1584-5397, Vol. 7, 2004, págs. 961-965
- BELL, Donald H (1987): *Ser varón*. Tusquets, Barcelona
- BRATESCU, Ion (1965): *Mihail Sebastian, cercetător al literaturii franceze*, 1965, București
- BRUCKNER, Pascal (2002): *La tentación de la inocencia*. Anagrama, Colección Argumentos
- BURTA-CERNAT, Bianca Burta-Cernat (2011): *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*. Cartea Romaneasca, Bucuresti
- BUTLER, Judith (1999): *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge
- CAINE, Bárbara (1978): *John Stuart Mill and the English Women's Movement*. Historical Studies, nº 18.
- CASO, Ángeles (2005): *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadora*. Planeta, Barcelona
- CERRATO, Daniele: *"Le parole sono donne, i fatti sono uomini": tracce del femminile nei primi secoli della letteratura italiana*, Las huellas del pasado en la cultura italiana contemporánea: Le tracce del passato nella cultura italiana contemporanea / coord. por

Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, María Belén Hernández González, Zosi Zografidou, 2013, ISBN 978-84-15463-98-6, págs. 83-88

- COBO, Rosa (1995): *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jaques Rousseau*. Cátedra, Madrid
- CORIA, Clara (2005): *El amor no es como nos contaron... ni como lo inventamos*. Paidós, Buenos Aires
- CROHMALNICEANU, Ovid. S. (2003): *Literatura romana între cele doua razboaie mondiale Volumul I*. Editura Universalia, Bucuresti
- CRUZ PUERTO, Melissa: *El empoderamiento de las mujeres: una lucha por la justicia, la autonomía y el reconocimiento*, La manzana de la discordia, ISSN 1900-7922, ISSN-e 2500-6738, Vol. 11, N°. 1, 2016 (Ejemplar dedicado a: Violencias y barreras de género), págs. 73-82
- DABOVEANU, Claudia (2009): *Serghi, contestată și adulată*, 14 aprilie, Jurnalul Național
- DE BEAUVOIR, Simone (1949): *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Ediciones Siglo XX, Buenos Aires
- DEL VALLE, Teresa (2002): *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género*. Narcea, Madrid
- DELGADO CABRERA, Arturo: *Tipos de mujer en la literatura del XIX*, Lengua, literatura y género: X Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura / Francisco Gutiérrez García (ed. lit.), Juan Luis Luengo Almena (ed. lit.), David Mañero Lozano (ed. lit.), María Mercedes Molina Moreno (ed. lit.), Lourdes Ruiz Solves (ed. lit.), María Isabel Sancho Rodríguez (ed. lit.), 2009, págs. 60-172
- DRAGOMIR, Carmen (2009): *Post-scriptum la romanul unei vieți*, 15 aprilie, Carmen, Jurnalul Național
- ESPINOSA VILLATORO, María Victoria: *Las mujeres y su dimensión local a partir del enfoque de género*, Praxis investigativa ReDIE: revista electrónica de la Red Durango de Investigadores Educativos, ISSN-e 2007-5111, Vol. 9, N°. 16, 2017, págs. 49-55

- FRAISSE, Genevieve (1991): *Musa de la razón*. Cátedra, Madrid
- FREIXAS, Laura (2000): *El honor perdido de la mujer lectora*. Leer nº 113
- FRESNO CALLEJA, Paloma: *Mujeres del mundo, mundos de mujer: Literatura y multiculturalismo*, Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura, ISSN 1135-8610, Nº. 149, 2005, págs. 4-10
- GAGO, Cándida (2006): *Atlas de mujeres en el desarrollo del mundo*. Ediciones SM e Instituto de la Mujer
- GARRIGÓS, Joaquín: *Visión sobre la literatura rumana*, Cuadernos del Ateneo, ISSN 1137-070X, Nº. 19, 2005 (Ejemplar dedicado a: Literatura rumana. Antología), págs. 7-10
- GHERMANSCHI, Anatol (1981): *Mihail Sebastian interpretat de...*, Biblioteca critică, Editura Eminescu
- GIL CALVO, Enrique (2000): *Medias Miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Anagrama, Barcelona
- GONZÁLEZ DE SADE, Mercedes: *Il linguaggio colloquiale nella letteratura spagnola ed italiana scritta da donne*, Estudios italianos: lengua, literatura y cultura / coord. por Salvatore Bartolotta, 2012, págs. 57-66
- GRASOIU, Dorina (1986): *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, Editura Minerva, Colecția „Universitas”, București
- HAINES, Ioan (1999): *Poezia si proza romana interbelica (momente si sinteze)*. Editura Eficent, Bucuresti
- Institutul de Istorie si Teorie Literara “G. Calinescu” (1984): *Atitudini si Polemici in presa literara interbelica*, Bucuresti
- KOLLONTAI, Alejandra (1976): *La mujer nueva y la moral sexual y otros escritos*. Ayuso, Madrid
- KOLLONTAI, Alejandra (1980): *Autobiografía de una mujer sexualmente emancipada*. Anagrama, Barcelona
- LAZARESCU, Gheorge (1983): *Romanul de analiza psihologica in literatura romana interbelica*. Editura Minerva, Bucuresti

- MARGINEANU, Claudia (2009): *Mirona, iubită, pătimășă, citită*, 8 iulie, Jurnalul Național
- MARTI, Úrsula y MADRIDEJOS, Dona (2010): *Educación en igualdad. Cuadernos 20. Veinte personajes femeninos de la literatura universal*. Ayuntamiento de Villanueva de la Cañada.
- MARTIN, Aurel Martin (1993): *Mihail Sebastian, romancierul. Considerații aproximante*, Editura Minerva, București
- MARTÍNEZ CANO, Silvia: *Procesos de empoderamiento y liderazgo de las mujeres a través de la sororidad y la creatividad*, Dossiers feministes, ISSN 1139-1219, N° 22, 2017, págs. 49-72
- MCDOWELL, Linda (2000): *Género, identidad y lugar*. Feminismos, Cátedra, Madrid
- MIROIU, Dragomir (2002): *Lexicon feminist*. Editura Polirom, Iasi
- MIROIU, Mihaela: *State men, market women: the effects of left conservatism on Gender politics in romanian transition*, Feminismo/s, ISSN 1696-8166, ISSN-e 1989-9998, N°. 3, 2004 (Ejemplar dedicado a: Mujer y participación política / coord. por Mónica Moreno Seco, Clarisa Ramos-Feijóo), págs. 207-234
- MIRON, Suzana / ROSCA, Elisabeta (2000): *Prozatori romani din perioada interbelica*. Editura ALL EDUCATIONAL, Bucuresti
- MONTERO, Rosa (1997): *Historias de mujeres*, Alfaguara, Madrid
- MORRIS, Desmond (2005): *La mujer desnuda*. Planeta, Barcelona
- MOURSELO, Suso (2000): *La, femenino singular*. Leer
- MUÑOZ CARROBLES, Diego: *Rompiendo tabúes sexuales en la literatura rumana contemporánea: el caso de Adrian Schiop en Zero grade Kelvin*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° Extra 8, 2015, págs. 83-93
- NEGRICI, Eugen (2008): *Iluziile literaturii romane*. Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti
- NICOLAESCU, Sergiu (2001): *Incursiuni în istoria presei românești*. Editura Cultura, Pitești

- PARDO DE NEYRA, Xulio: *Literatura y género: La figura de la "mujer-transgresora" en la literatura gallega del siglo XIX*, Puertas a la lectura, ISSN 1575-9997, N°. 20-21, 2008 (Ejemplar dedicado a: El Patrimonio Cultural: Tradiciones, Educación Y Turismo), págs. 353-371
- PARDO RUBIO, Pilar (2017): *El feminismo en 100 preguntas*. Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid
- PEREZ, Herta, *Ipostaze ale personajului in roman*, Editura Junimea, Bucuresti, 1979
- PETCU, Marian (2006): *O istorie ilustrată a publicității românești*. Editura Tritonic, București
- PETCU, Marian (2007): *Istoria jurnalismului și a publicității în România*. Editura Polirom, Iași
- PETRESCU, Aurel (1972): *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și pedagogică, București
- PIRU Alexandru (2001): *Istoria literaturii române*. Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București
- PIRU, Alexandru (2001): *Istoria literaturii române*. Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București
- PIRU, lexandru (2001): *Istoria literaturii romane*. Editura “Grai si Suflet - Cultura Nationala”, Bucuresti
- POP, Marian (1972): *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București
- POP, Marius (1976) : *Convorbiri cu Cella Serghi*, în revista *Orizont*, an XXVII, nr. 41, 14 octombrie 1976, pag. 1
- POP, Marius (1976): *Convorbiri cu Cella Serghi*, in revista *Orizont*, an XXVII, nr. 41, 14 octombrie 1976, pag. 1
- POP, Marius (1976): *Convorbiri cu Cella Serghi*, în revista *Orizont*, an XXVII, nr. 41, 14 octombrie 1976, pag. 1
- POPA, Dorin (2005): *Comunicare și publicitate*. Editura Tritonic, București

- POPEANGA CHELARU, Eugenia: *Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° Extra 3, 2002 (Ejemplar dedicado a: Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica), pp. 11-26
- POPEANGA CHELARU, Eugenia: *Literaturas en contacto y zonas fronterizas: Los Balcanes: Presentación*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° 16, 1999, pp.13-16
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel y MADRENAS TINOCO, María Dolores: *La retòrica de la ironía en la narrativa femenina catalana del període d'entreguerres*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° 34, 2, 2017, pp. 327-336
- POPEANGA CHELARU, Eugenia: *Topografías de lo urbano*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° Extra 6, 2008 (Ejemplar dedicado a: Ciudades imaginarias en la literatura y en las artes), pp. 20-22
- POTTER, Jonathan (1998): *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Paidós, Barcelona
- PRICOP, Lucian (2005): *Bucurestiul interbelic*. Bucuresti: Do-MinoR
- PUJAL I LLOMBART, Margot: *Mujer, relaciones de género y discurso*, Revista de Psicología Social, ISSN 0213-4748, ISSN-e 1579-3680, Vol. 8, N° 2, 1993, págs. 201-216
- PUSCAS, Vasile / VESA, Vasile (1988): *Dezvoltare si Modernizare in Romania Interbelica Culegere de studii (1919-1939)*. EDITURA POLITICA, Bucuresti
- RAD, Doina (2010): *Viața ca rescriere*. Cella Serghi, Editura Accent, Cluj-Napoca
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel y FERNÁNDEZ POZA, Óscar: *Iconografía femenina en la dramaturgia y la narrativa catalanas de entreguerras*, Revista de filología románica, ISSN 0212-999X, ISSN-e 1988-2815, N° Extra 8, 2015, pp. 55-63
- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel y MEJÍA RUIZ, Carmen: *Preguerra, guerra y posguerra españolas bajo la mirada femenina: M^a J. Canellada, M. Rodoreda y X.Torres*, con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos / coord. por Carmen Alemany Bay, Beatriz Aracil Varón, Remedios Mataix Azuar, Pedro Mendiola Oñate,

Eva María Valero Juan, Abel Villaverde Pérez; Alonso Zamora Vicente (hom.), Vol. 2, 2003, ISBN 84-7908-731-5, pp. 959-966

- RIBERA LLOPIS, Juan Miguel: *Escritoras, protagonistas femeninas y espacios urbanos en la narrativa catalana de los años veinte y treinta del novecientos*, Mujeres a la conquista de espacios / coord. por Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García, Marina Sanfilippo, 2012, ISBN 978-84-362-6400-5, pp. 261-276
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1994): *Nombrar en mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Icaria
- ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela (2009): *Concepts fondamentaux pour les études de genre*. Éditions des Archives Contemporaines, Paris
- SÁINZ LERCHUNDI, Asunción: *Sumisión, rebeldía y búsqueda de la identidad: evolución de los personajes femeninos en la narrativa de Geno Hartlaub*, Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica : Almería, 16-18 de diciembre de 1993 / coord. por María I. Navas, J. Valles, Jerónimo de las Heras Borrero, 1995, ISBN 84-8240-023-1, págs. 173-180
- SAIZU, Ioan (1991) :*Modernizarea Romaniei Contemporane (Perioada interbelica) – Pas si impas-*. Editura Academiei Romane, Bucuresti
- SCURTU Ioan (2009): *Istoria civilizatiei romanesti, Perioada interbelica (1928-1940)*, Editura Enciclopedica, Bucuresti
- SCURTU, Ioan Scurtu (2001): *Viata cotidiana a romanilor in perioada interbelica*. Editura RAO, Bucuresti
- SERGHI, Cella (2008): *Cartea Mironei*. Editura Litera Internationala, Jurnalul National
- SERGHI, Cella (2008): *Cartea Mironei*. Editura Litera Internațional, Jurnalul Național
- SERGHI, Cella (2013): *Pe firul de paianjen al memoriei*. Editura Polirom, Bucuresti
- SERGHI, Cella (2013): *Pe firul de păianjen al memoriei*. Editura Polirom, București
- SILIAN, Sidonia (2008): *Manifest pentru posteritate*, 21 aprilie, Jurnalul Național
- STEFANESCU, Cornelia (1968): *Mihail Sebastian*, Editura Tineretului

- SUÁREZ OJEDA, Magdalena (2012): *Género y mujer desde una perspectiva multidisciplinar*. Editorial Fundamentos
- TATALOVICH, Anne (1973): *The subjection of Women: An Analysis*. Southern Quarterly, vol. 12
- TITIRE, Daniela (2009): *Cella Serghi sau o viață ca un roman*, 13 aprilie, Jurnalul Național
- TODOSIA M., SAIZU I. (1986): *Cultura și economie (Puncte de vedere din perioada interbelică)*. Editura Junimea
- VIAS MAHOU, Berta (2000): *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Editorial Anaya
- VODA CAPUSAN, Maria (1988): *Camil Petrescu-Realia*, Editura Minerva, București
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1993): *Vindicación de los derechos de la mujer*. Cátedra, Madrid