



TESIS DOCTORAL

TÍTULO : Destinos intelectuales en el espacio español: el caso de los escritores Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, George Uscătescu

NOMBRE Y APELLIDOS DEL AUTOR/A: Raluca Ciortea

DEPARTAMENTO DE DEFENSA: Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General

AÑO DE LECTURA: 2012



ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: TEORÍAS SOBRE EL EXTRANJERO	13
1.1. Maneras de abordar el tema a lo largo de los años. Etnocentrismo, cientismo, nacionalismo, racialismo, exotismo	16
1.2. El extranjero en las culturas rumana y española	70
1.2.1. Modelos culturales	70
1.2.2. Sistemas culturales. El cuadro general de desarrollo de la literatura. El concepto de sistema cultural	71
1.2.3. El extranjero. Imagen y estereotipos	87
1.2.4. El extranjero como valor de la alteridad	108
1.3. Conclusiones	118
CAPÍTULO II: EL EXILIO	120
2.1. Exilio en la historia de las ideas, en filosofía y literatura.	122
2.2. Momentos del exilio rumano.	148
2.3. Conclusiones	182
CAPÍTULO III: ESCRITORES RUMANOS EN ESPAÑA. EXILIO, REFUGIO, CREACIÓN	187
3.1. Alexandru Busuioceanu	188
3.2. Vintilă Horia	239

3.3. George Uscătescu.....	281
3.4 Conclusión	317
CONSIDERACIONES FINALES	327
RESUMEN.....	337
BIBLIOGRAFÍA	339
ADJUNTOS	351

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a la doctora María Isabel López Martínez por sus orientaciones, por los lúcidos e inteligentes puntos de vista, capaces de dar matices distintos a la investigación. Especialmente le agradezco haber confiado en mí, por su apoyo incondicional, su ánimo y, no por último, su amistad.

Asimismo quiero mostrar mi gratitud a todos aquellos que quiero y que me han apoyado, de la tierra o del lugar de donde se exiliaron, que han confiado en mi esfuerzo y en mi trabajo. Es dedicatoria de restitución por el tiempo robado y por los malos y buenos momentos compartidos.

Firmado, un desterrado.

INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas pretendo dar cuenta del tema del trabajo, de su historia a lo largo de los años, de los estudiosos que lo han tratado y de la metodología utilizada. Aunque la tesis se titula *Destinos intelectuales en el espacio cultural español: el caso de los escritores Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, George Uscătescu*, en el mundo actual ya no se suele hablar del exiliado, porque la categoría de éste fue ocupada por el más moderno emigrante o inmigrante, dependiendo del punto de referencia.

El trabajo tiene tres capítulos: el primero es *Teorías sobre el extranjero*; el segundo es *El exilio*, para acabar con *Escritores rumanos en España. Exilio, refugio y creación*. En el primer capítulo realizo una especie de reseñas de las interpretaciones que la figura del extranjero produjo a lo largo de los años; así pues, trazo una perspectiva diacrónica sobre las ideas que se han sucedido acerca del extranjero. Al principio hablo de éste en líneas generales, haciendo hincapié en el miedo que la alteridad y cada contacto con el extranjero producen en los individuos, para pasar después por los más importantes movimientos e ideologías que abordan el asunto, marcando las contradicciones que surgieron entre los diferentes estudiosos. Por lo tanto, intento señalar los movimientos más importantes para el desarrollo del tema, como por ejemplo el etnocentrismo, exponiendo las características para después resaltar las opiniones más pertinentes.

Para perfilar la figura del extranjero y las imágenes que de éste se han creado con los años es necesario pasar por diferentes campos adyacentes, para lograr de esta forma hacer el contenido más comprensible. Los campos de los que estoy hablando son la *imagología* y las *culturología*, que presentan y estudian diferentes tipos de culturas y modelos culturales. En realidad se trata de sacar una radiografía del fenómeno de las interpretaciones sobre el extranjero. En esta incursión se sale de una perspectiva universalizada de la imagen del extranjero en general y se aborda el extranjero como figura de la alteridad por antonomasia, ya anunciada en la perspectiva cristiana cuando trataba de la situación del hombre en la tierra.

Como mencioné antes, en esta parte procuro presentar diferentes visiones de estudiosos como la de Renan, Helvetius, Condorcet, Lévi-Strauss, etc., y con ello delinear las ideas generales que surgieron a lo largo de diferentes épocas. Todas estas visiones tuvieron, de una forma u otra, influencia sustancial sobre la formación de un tipo de ideario y de imagen en la colectividad. Muchos de los estereotipos e ideas expuestos en este trabajo forman parte de la memoria colectiva. Las *images* con la que nos enfrentamos, o con las que se enfrentaron Gobineau, Le Bon, Artaud, Rousseau, etc., provenían en gran parte del imaginario colectivo, debido al hecho de que muy pocos realmente tuvieron verdadero contacto con las personas de las que hablan en sus obras.

Un apartado importante en este capítulo lo ocupa el tratamiento paradigmático del tema del extranjero. Aquí intento presentar tanto los puntos de vista españoles como los rumanos, para entrar en un campo un poco más delicado: el extranjero en la cultura rumana y en la cultura española. En primer lugar, defino el término de cultura

y expongo algunos modelos culturales, como los de G. Hofstede o I. Lotman. Más adelante entro en un espacio poco conocido por la mayoría de la gente y por ello, como se podrá observar, intento explicar las nociones o términos desconocidos para aquellos que no están familiarizados con el espacio rumano, o no tienen una visión muy clara sobre Rumanía. En este apartado no dudo en presentar tanto las partes positivas como las partes negativas de la idiosincracia rumana, procurando mantener una posición objetiva y proyectando todo desde una perspectiva neutra. Otra fase importante del capítulo se centra en el concepto de la alteridad, término clave para la definición del individuo en relación consigo mismo y con los demás. Fundamento los razonamientos de este apartado en las tesis de Lévinas, Buber y Ricoeur, entre otros.

En el segundo capítulo doy cuenta de las características del exilio y del exiliado como representante del extranjero y de la alteridad en general, valiéndome de la perspectiva diacrónica. Se utiliza el término de exilio tanto *sensu lato*: “separación de una persona de la tierra en que vive; expatriación, generalmente por motivos políticos” (www.rae.es), como en la acepción de alejamiento del lugar de origen y por lo tanto forzado. Me ocupo de los escritores que más influyeron en la creación histórica del exilio como categoría literaria y que poseían dos puntos de vista diferentes: Ovidio y Dante. En función de las épocas y del valor que cada momento confiere al exilio, podríamos decir que para los judíos el exilio está muy bien evidenciado en el Éxodo. También influyen los tiempos medievales, y de ahí la importancia de la condición de los judíos en España y la huida de éstos a Portugal y al norte de Europa. Para la cultura latina, el representante del exilio es Ovidio, que es la figura típica del destierro. Para la cultura italiana el destierro está prefigurado por Dante, mientras que para España el exilio viene evidenciado por el poeta Juan Ramón

Jiménez, por ejemplo. Ésas son, entre muchas otras, figuras que recalcan la idea de destierro en el oeste europeo. No hay que olvidar tampoco la dimensión que éste cobra en el este y en el centro del continente. Para ellos, está relacionado con el fin de la Segunda Guerra Mundial y con la ocupación por URSS y la instauración del régimen comunista en estos países. Ejemplo son los exiliados de esta zona o los escritores que lo utilizaron como tema. A continuación se estudia el exilio rumano y el exilio español, poniendo más énfasis en el primero y subrayando tanto los puntos comunes como las diferencias. Una de las particularidades del exilio rumano es la formación en Madrid de un único grupo generacional, por así decirlo, y por eso en el tercer capítulo se analizan tres casos de escritores rumanos que se asentaron en España. Se marcan los puntos comunes y las diferencias extraídas del análisis textual de unos poemas que revelan el refugio de estos autores en la escritura, en la poesía. Las palabras se convierten, pues, en pilares del ser escindido, roto, fragmentario.

Fueron muchos los que dejaron caer su mirada en la triste página de algún desterrado. La simple mirada de esa simple página desató una marea de preguntas que necesitaban de forma inmediata una respuesta. Si hasta ahora el exilio rumano fue tratado de forma general, como un conjunto o como parte de unas corrientes, sin prestar más atención que a unos cuantos escritores o pensadores conocidos en el mundo, en este trabajo quiero *re-dar* al mundo unos escritores que, aunque menos conocidos que por ejemplo Mircea Eliade o Emil Cioran, no significa que sean menos valiosos o menos importantes. Son escritores olvidados, perdidos en la marea de la vida. Escogí escribir de estos tres autores, es decir Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu, primero porque todos escogieron España como lugar de destierro, segundo porque al leerlos me di cuenta de la relación que se establece entre

los tres, aunque no formaron parte de la misma generación, y tercero porque la tierra hispana, en contra de mis primeras opiniones, no hizo más que desatar la creatividad y la huida hacia sí mismos. Los objetivos de este trabajo son redescubrir tanto al hombre como al poeta y sus fórmulas creadoras o *re-creadoras*. La tesis no abarca todas las posibilidades y no trata el asunto desde todos los puntos de vista, sino que abre el camino para indagaciones posteriores respecto a lo que la *literatura de exilio* tiene que ofrecer a las personas en general y a aquéllos que saben encontrar la forma adecuada de traspasar fronteras a veces físicas, pero muchas veces ficticias.

En cuanto a la metodología que he utilizado, no se trata de ningún tipo de método heterodoxo. Por lo tanto, no utilizo diagramas, encuestas o cualquier otra clase de método co-adyuvante. Apliqué el método tradicional de investigación literaria, elaborando unas fichas con una serie de “*ítems*”, de apartados previamente diseñados, según leía cada libro. Además de estos apartados, el trabajo consistió también en la traducción de la bibliografía y de las fuentes consultadas, tarea que me ayudó a realizar una especie de reseña del tema. Este tipo de método me ha proporcionado una visión crítica del asunto, y por eso trato de ofrecer las interpretaciones sobre el extranjero, la alteridad y el exilio de forma analítica. Por lo tanto, la metodología del trabajo combina la revisión de planteamientos filosóficos y antropológicos con el análisis de objetos concretos y se desvelan los valores conferidos históricamente a términos clave como *extranjero, cultura, exilio, exiliado*, etc.

Elegí a estos autores, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu, porque su obra parecía escindida de una realidad muy cercana. La obra

poética no es muy grande, pero el contenido y la variedad sentimental que encierra es enorme. No pude analizar todos los poemas, pero para formar el corpus poético me centré en la selección que mejor refleja las profundidades del destierro.

Aunque en las páginas del trabajo mencioné a estudiosos que manifestaron de forma obvia una cierta orientación política, como por ejemplo Cl. Levi-Strauss, Fr. Engels o G. Uscătescu, yo no adopté deliberadamente ningún filtro intelectual o instrumentos de interpretación ideológica como el marxismo, el colonialismo, el neo-colonialismo, el feminismo o el deconstructivismo, aunque obviamente, como señalaron los físicos y antes los filósofos, en el análisis siempre existe un imponderable: el ojo que mira.

Estas páginas son una pequeña parte de la complejidad que es intrínseca al tema del extranjero como alteridad vista mediante el exiliado. No se agotaron todos los focos posibles, sino que el estudio pretende ser sólo uno de los descensos hasta las oscuras profundidades del ser sin patria.

CAPÍTULO I: TEORÍAS SOBRE EL EXTRANJERO

Durante muchos siglos la figura del extranjero dio lugar a controversias, miedos, e hizo crecer ideologías al crear una de las dualidades más antiguas de la humanidad: *nosotros* y *los otros*. El extranjero (especie particular del género del otro) –el forastero, el emigrante, el inmigrante, el peregrino, el vagabundo, el huésped, el invasor, el representante de otra etnia, y hasta el habitante de otra región o de otro pueblo– en las culturas tradicionales se presenta como una entidad significativa y por lo común connotada negativamente, pero también como un clasificador del mundo, opuesto a la categoría de «autóctono». Esta actitud circunspecta, reservada y a veces hostil hacia una persona extranjera es específica de un grupo humano relativamente cerrado y es generada por el miedo a «otra cosa». Es la manifestación de un relativismo cultural cuando la verdadera “humanidad” y “cosmicidad” se restringen a la frontera de la tribu, del grupo lingüístico y tal vez hasta del pueblo. “Los otros”, “los extranjeros” pueden observarse como la encarnación de la *antivirtud* y de la anticultura. Lo autóctono, la convicción de que los valores de lo propio no pueden ser entendidos y apreciados por los forasteros, por los ajenos al pueblo, son motivos para que, en el peor de los casos, éstos sean vistos como simples títeres de la humanidad, como *sombras, fantasmas, bárbaros, salvajes*.

Después del descubrimiento de América, los españoles enviaban comisiones especiales de inquisición con la misión de establecer si los indígenas tenían o no

alma. A su vez, los lugareños hundían a los prisioneros blancos para averiguar, después de una larga vigilia, en qué medida los cadáveres estaban en condiciones de putrefacción. En las culturas griegas y romanas, los pueblos que hablaban otro idioma eran considerados “bárbaros”. Pero, para los griegos, *bárbaro* no era tanto el que habla otro idioma, sino el que mezcla las únicas distinciones significativas: “las distinciones del mundo griego”. Los prejuicios tribales, nacionales, xenófobos, nacionalistas, chovinistas, raciales se explican a través de que “se muestra en el otro no otro *nomos*, sino la anomalía; no otra norma, sino la anormalidad” (Evseev 1999: 441- 442).

En las culturas tradicionales, el extranjero puede ser regalado o tratado con benevolencia, pero causa temor, porque es susceptible de ser el enviado de Dios o del Diablo. Jean Delumeau dice en el libro *Miedo en el Occidente* (1978) que el escritor bizantino Kakoumenos (siglo XI) advertía a sus compatriotas: “Si un extranjero llega a tu ciudad, se hace amigo tuyo y se lleva bien contigo, es entonces cuando tienes que tener los ojos bien abiertos” (Delumeau 1986: 73). La mentalidad del pueblo tradicional rumano tuvo como elemento esencial el sentimiento de lo “autóctono” y la reserva hacia el forastero. Un hombre llega de otro pueblo, de otra región, y por más que se quede sigue siendo un extranjero. Para demostrar esto, Evseev cita las respuestas de una encuesta folclórica. Al lado de estas perspectivas, hay también una explicación psicoanalítica de la reticencia hacia el extranjero. El *otro* es una proyección del lado desconocido, indómito, ansioso de su propio “yo”. En la tradición cristiana, la situación del hombre en la tierra es la de *extranjero*. Después de que Adán y Eva fueron echados del Paraíso, el hombre en este mundo es un “exiliado”, pues su verdadera patria sigue siendo el cielo.

En la oración denominada “Salve” los fieles católicos recitan a la Virgen: “Dios te salve, a ti suspiramos/ gimiendo y llorando/ por este valle de lágrimas”. Existe una visión del hombre como ser que peregrina por el mundo, *homo viator*; la vida es una continua *peregrinatio* hacia la patria celeste.

1.1. Maneras de abordar el tema a lo largo de los años. Etnocentrismo, cientismo, nacionalismo, racialismo, exotismo

Contamos con representaciones del extranjero desde tres puntos de vista o tres condiciones: la bíblica, el modelo griego y el modelo romano.

La condición bíblica evidencia la responsabilidad hacia los demás, las obligaciones hacia el extranjero, la hospitalidad. Anuncia la Biblia: “Pe străin să nu-l strâmtorezi, nici să nu-l apeși, căci și voi ați fost străini în pământul Egiptului”(Ieșirea 22:21, Biblia: 92), “Pe străin să nu-l obișduiești, nici să nu-l strâmtorezi, căci voi știți cum e sufletul pribeagului, că și voi ați fost pribegi în țara Egiptului” (Ieșirea 23:9, Biblia: 93), “O lege să fie și pentru băștinași și pentru străinul ce se va așeza la voi” (Ieșires 12:49, Biblia: 81). Estas tesis son solidarias con la concepción sobre el exilio (*galut*). El Antiguo Testamento tiende, por lo tanto, a incluir la condición en el movimiento más amplio del exilio. Hay que evidenciar aquí el Éxodo y las circunstancias de que el pueblo judío es un pueblo itinerante, en busca de la Tierra Prometida. El judío es la figura del *homo alienus* por definición.

El modelo griego acentúa por un lado la relación entre el extranjero y la ciudad. La cultura ateniense desde Homero hasta su proyección hoy en día no es

xenófoba. Como testimonio de esto se halla la imagen de Zeus Hospitalario (*Zeus Xenos*) (Ferréol 2005: 634). Por otro lado, acentúa la diferencia que se abre entre la institución de la ciudadanía y el extranjero. Los aliados de Atenas, que no son ciudadanos atenienses, son considerados extranjeros. Esto se debe también a las instituciones (*politeia*): *isonomia*, que es la igualdad ante la ley, e *isegoria*, igualdad de palabra. Pero éstas estaban reservadas a los ciudadanos de Atenas.

El modelo romano concibe un estatuto jurídico del extranjero de manera que la igualdad política ya no se considera, porque existe un estatuto jerarquizado. Esto se aprecia especialmente a través del Edicto de Caracalla (212-213 a.C.) que concedió ciudadanía a todos los habitantes del Imperio. Fue el ambiente donde dos ideologías de síntesis originales aparecieron: el estoicismo y el cristianismo. A través de estos dos movimientos se explicará mejor el concepto de exilio y exiliado.

Tenemos ideas sobre la figura del extranjero desde la Antigüedad, que estableció dos líneas que aún siguen vigentes. Por una parte, las corrientes que seguían el modelo de Heródoto, que consideraban a los autóctonos como los mejores y dividían a los demás en buenos o malos, según la distancia que los separaba. Otras corrientes, aplicando las leyes de Homero, consideraban que los pueblos más alejados eran los más felices y admirables, mientras que en casa no veían más que decadencia. Pero en ambos casos se trata de un espejismo, de una ilusión óptica: «nosotros» no somos obligatoriamente buenos y tampoco «los otros».

Chateaubriand decía que la división que realmente importa no es la de entre *nosotros* y *los otros*, sino entre los buenos y los malos, porque el pensamiento de si

pertenece o no a un grupo tiene que fundamentarse sobre principios éticos. Entonces, el extranjero es el que al mismo tiempo está cerca y lejos. Esta dualidad dio paso a un ritmo extraño, al crear dos dimensiones, dos ejes fundamentales a la hora de hablar de este tema: en un eje, el extranjero se sitúa muy lejos; en el otro, muy cerca. Lo que marcó el punto de arranque de estas dos líneas fue el miedo que todo ser humano sentía a la hora de entrar en contacto con lo desconocido, lo novedoso, la alteridad. Para Delumeau,

Los potenciales culpables, en los que la agresión colectiva puede desviarse, son principalmente los extranjeros, los marginales y todos los que no están integrados por completo en una colectividad, porque no aceptan la fe -el caso de los judíos- o porque han sido expulsados a la periferia del grupo por razones evidentes -como los leprosos- o simplemente porque vienen de dondequiera, y por este simple hecho son de alguna manera sospechosos (encontramos aquí la desconfianza hacia el otro y hacia mundos lejanos) (Delumeau 1986: 223).

Este tipo de mentalidad obsidional acerca de la humanidad fue la raíz de una serie de ideologías, como los Enciclopedistas y el Iluminismo, de sistemas de pensamiento que no pertenecen a ninguna época en particular pero pueden cohabitar. Se trata del etnocentrismo, el racismo, el exotismo por ejemplo, que juzgaban al otro, al extranjero en función de los valores europeos, en especial en función de los franceses, que eran considerados como los valores en sí y constituían el punto de referencia. Estas ideologías aparecieron entre los siglos XVIII y XX. Con los años, el mundo cambió y el contacto entre culturas, el contacto con el extranjero, aparentemente ya no supone una violación de los valores de cada nación o individuo. Sin embargo, las ideologías anteriores, aunque no tienen la misma fuerza persuasiva, están aún vigentes y son aplicables a las generaciones de la contemporaneidad. En la presentación de las perspectivas sobre el extranjero he seguido el modelo del

estudioso francés de origen búlgaro Tzvetan Todorov, que clasificó las ideas en diferentes categorías pertinentes.

Uno de los primeros sistemas de pensamiento que influyó de manera clara en la visión de la humanidad sobre el extranjero fue el *etnocentrismo*. Este movimiento surge en el momento en que se plantea el problema de la diversidad humana. En este asunto hay que distinguir dos perspectivas conexas. Primera, la diversidad humana está en los seres mismos y entonces se quiere saber si formamos una o más especies. En el siglo XVIII, el debate se formulaba en términos de *monogénesis* y *poligénesis* y, suponiendo que la especie es sólo una, surge una pregunta ¿cuál es la diferencia entre los distintos grupos? La segunda perspectiva desplaza el centro de atención hacia el problema de los valores universales, y se plantea si existe la posibilidad de sostener ideas más allá de la frontera o todos los valores son relativos. Por consiguiente, el problema de la diversidad humana se convierte en una cuestión del Universalismo y del Relativismo.

El etnocentrismo es una reacción humana universal que se puede encontrar en cualquier sociedad y grupo. Emite juicios de valor sobre otros grupos, relacionándolos con los valores y con las normas de su grupo. O sea, eleva los valores propios de una sociedad a la entidad de valores universales. Se sale de un modelo particular y familiar para generalizarlo. Normalmente, el etnocentrismo se manifiesta como asunción de la superioridad de la propia cultura y la apreciación de otras culturas como buenas o malas, avanzadas o menores, justas o erróneas, en la medida en que se parecen o se diferencian de la propia. El etnocentrismo opera con expresiones como: “pueblo escogido”, “nación bendecida”, “raza superior”,

“verdadera fe”, “extranjeros pérfidos”, “infieles”, “pueblos atrasados”, “bárbaros”. Tiene efectos contrarios sobre individuos, grupos y sociedades que le son ajenos. Converge con el nacionalismo y el patriotismo y protege la identidad étnica. Al mismo tiempo, alimenta el racismo, desanima el cambio y bloquea los préstamos culturales. En ciertas condiciones, el etnocentrismo promueve la estabilidad cultural y en otras puede llevar al colapso de una cultura y a la extinción de un grupo. La intensidad de sus actitudes puede variar desde los individuos más pacíficos hasta los megalómanos y beligerantes. Por consiguiente, el etnocentrismo tiene dos facetas: la pretensión universal y el valor particular.

Ejemplos de etnocentrismo en la historia del pensamiento hay muchos, pero uno de los casos más relevantes se encuentran en el trabajo de Hippolyte Taine, que llamaba al período de los siglos XVII y XVIII “espíritu clásico”, al que muchos estudiosos lo identifican con la cultura francesa. Hay que subrayar que el movimiento de esta época consagraba su trabajo al hombre en general, e incluso consideraba que el idioma, el francés, era universal, dado que era el idioma de la razón.

Otros autores que consagraron páginas al tema fueron Pascal, La Bruyère o Joseph-Maria de Gérando, por citar nombres representativos. Pascal tiene un tipo de razonamiento circular. Él define los valores absolutos a partir de sus propios valores, juzgando su mundo con este falso absoluto. La verdad es la nuestra, declara en unos de sus “*Pensamientos*”, pues “Nulle religion que la nôtre n'a enseigné que l'homme naît en péche. Nulle secte de Philosophes ne l'a dit. Nulle n'a donc dit vrai” (Pascal

1657: 19)¹. Su universalismo es un tipo no-crítico, porque identifica sus valores con *los valores*.

La Bruyère ve los grupos como círculos concéntricos, hecho que demuestra que su universalismo no es más que una forma de tolerancia: también hay extranjeros buenos, los que saben juzgar igual que nosotros. Afirma:

Las ideas preconcebidas que tenemos como ciudadanos de nuestro país, unidos por el orgullo nacional, nos hacen olvidar que la razón puede encontrarse allí donde hay personas. No nos gustaría ser tratados como a los que llamamos bárbaros, y si hay en nosotros algo de barbarie, el salvajismo es el temor al ver que otros pueblos *juzgan igual a nosotros*. Los bárbaros son los que piensan que los otros son bárbaros. Todas las personas son iguales, pero no todas lo saben, algunos se consideran superiores a los demás, y exactamente de allí llega su inferioridad, por lo que no todas las personas son iguales (*Apud* Todorov 1999: 23).

Además, él consideraba que sus costumbres (las de los franceses) eran las más cultivadas, que sus leyes eran las más justas y su lenguaje el más puro. También consideraba como valor la blancura de la piel, atributo de no-bárbaro.

Joseph-Maria de Gérando es el representante del etnocentrismo científico. Él es el autor del primer documento etnológico de la tradición francesa: *Société des observateurs de l'homme* (1880). Cuando empieza a formular su tesis, se propone juzgar a los extranjeros a partir de sus categorías mentales y no de sus costumbres. El autor dividió su obra en dos principios fundamentales: el estado del individuo y el estado de la sociedad. Se refiere a estas dos esferas a través de cuatro categorías diferentes: política, civil, económica y religiosa. Hay que subrayar el hecho de que de

¹ Ninguna religión, aparte de la nuestra, ha enseñado que el hombre nace en pecado. Ninguna secta de filósofos lo ha dicho. Ninguno ha dicho, pues, la verdad.

Gérando sólo analiza las naciones que difieren de las de Europa; por consiguiente, él se refiere a una verdad muy común: hablando sólo de ti nunca vas a lograr conocer a los demás, porque conociendo a los otros te conocerás a ti mismo.

En el siglo XVIII el etnocentrismo entra en crisis, hecho al que los lectores de Montesquieu y Fontanelle estaban ya acostumbrados. En el mismo período, Helvetius decía que el etnocentrismo es un mal que se puede encontrar en cualquier rincón del mundo. Afirmaba: “Si yo fuera vagando por todas las naciones, en todas partes encontraría maneras diferentes; pero cada pueblo se convencerá de que tiene un comportamiento perfecto” (*Apud* Todorov 1999: 29). Por consiguiente, los juicios que las naciones tienen una de las otras no hablan más que de ellas mismas, y ven en las demás sólo lo familiar para la propia cultura. Por lo tanto, los juicios que se formulan sobre otras naciones no hablan más que de “nosotros”, porque los miembros de una nación no hablan más “que de lo familiar para ellos”.

Se considera que el primero en criticar el sistema etnocéntrico de la filosofía clásica es Rousseau. En primer lugar, él juzga las descripciones de viajes diciendo que son incompletas y que, en vez de encontrar al otro, sólo nos hacen descubrir la faz distorsionada de nuestro yo. En el discurso de Rousseau se pueden distinguir dos aspectos: hay que descubrir la especificidad de cada pueblo y sus diferencias al tomar como punto de referencia a *nosotros*. Para que se pueda lograr esto es necesario que el individuo que juzga sea culto y que deje atrás los prejuicios, o sea, que se desvíe del etnocentrismo. El segundo aspecto supone un regreso a la idea de *hombre*, que tiene que ser el resultado de una experiencia empírica. Porque para estudiar a los hombres tenemos sólo que mirar alrededor, pero para estudiar y entender al hombre,

tenemos que aprender a mirar lejos, en la distancia, porque “primero hay que observar las diferencias para poder percibir las propiedades de cada cosa” (Todorov 1999: 29 - 31).

También apunta que es necesario conocer la naturaleza tanto de las cosas como de los seres. Pero ante todo tiene que entenderse que dos formas pueden corresponder a dos esencias y que nuestra forma no es necesariamente *la forma*. Es una paradoja que tenemos que asumir: descubrir lo particular a través de lo general, lo propio a través de lo diferente. Por lo tanto, se supone que un *buen* “universalista” no empieza su entendimiento de otros a partir de una deducción de la identidad humana de un principio, sino que empieza con un conocimiento profundo de un particular y ya va dando pequeños pasos. Aquí Rousseau subraya el falso principio del etnocentrismo: la deducción de lo universal a partir de lo particular.

Otro sistema de pensamiento que tiene mucho que ver con el etnocentrismo es el *cientismo*, que es una concepción de esencia positivista, iniciada a finales del siglo XIX, que considera que la ciencia puede resolver todos los problemas tanto teóricos como prácticos del conocimiento. Es semejante a un fetichismo de la ciencia y confía en el absolutismo de las posibilidades del papel de las ciencias positivistas. El *cientismo* es la segunda cara del universalismo. Uno de los representantes de esta concepción y a la vez del enciclopedismo es Denis Diderot que busca, igual que cualquier universalista, encontrar un ideal universal, intentando atacar la moral. Señala que no hay que actuar de la misma forma que lo hace un relativista que prohíbe juzgar las costumbres de otros en función de los suyos, pero tampoco se deben aplicar las normas de tu propio país, como lo haría el etnocentrista. Escribe:

“No culparás a Europa por las costumbres de Tahití; por lo tanto, tampoco a los de Tahití por los de tu país: necesitamos una regla más segura ¿cuál será esta regla?”
(*Apud* Todorov 1999: 34).

Él dice que existe la llamada *atracción del suelo*. Fundamenta su razonamiento en la filosofía antigua, que erige como criterio último la naturaleza y a la vez considera que la moral se fundaba sobre la naturaleza y el orden cósmico. Pero los conceptos relacionados con la naturaleza cambiaron en el período Renacentista. Se podría pensar que Diderot intenta rehacer los lazos con sus predecesores, pero en realidad él quiere destruir la filosofía basada en la moral. Al asentar la moral sobre principios naturales, él elimina toda necesidad de moral, sólo que lo hace con referencia a opiniones universales, sin casos particulares, o sea grupo, sociedad, nación, individuo. Intenta crear una idea del comportamiento humano basándose en el hombre en sí, en su “naturaleza”. Diderot distingue dos tipos de hombre: natural y moral, pero al mismo tiempo artificial. Señala: “Vicios y virtudes, todo está en la naturaleza”.

Pero surge la pregunta ¿cómo descubrir la naturaleza? Diderot mismo responde que a través del estudio de los hechos, es decir de la *ciencia*. Él y De Gérando incluyen las ciencias humanas en la misma categoría de las ciencias naturalistas, realizando de esta forma una disminución inmediata del ser al estado de objeto. Diderot dice que el ser humano nunca podrá resistirse a la naturaleza, porque el hombre está totalmente determinado por ella. En realidad, no dispone de ningún tipo de libertad personal y nunca podrá liberarse de su destino. Aunque está del lado de los modernistas, cree en el determinismo integral y no concibe como posible la

libertad humana. Para él, la ciencia es la que crea los objetos del hombre y de la sociedad.

Rousseau, igual que Diderot, forma parte de la Filosofía del Iluminismo, pero es de factura *humanista*. La diferencia entre los dos afecta a la concepción de la ciencia. Si Diderot considera que la naturaleza humana depende totalmente de la biología y de la zoología, Rousseau implica en su razonamiento a la moral, la razón y el poder de abstracción, conservando a la vez la identidad humana. Para Rousseau, la diferencia entre los animales y los seres humanos no es la razón, sino la libertad. Considera que la característica principal del ser es su *perfectibilidad*, algo que le permite captar todos los contenidos. Lo que es común a todos los seres no son sus características físicas, sino la capacidad de transformarse. Igual a su contemporáneo, Rousseau no rechaza totalmente el determinismo, sólo que él no lo ve como algo integral, pero reconoce también la libertad del hombre, pensando que ésta es la característica que distingue a los humanos de los animales.

Condorcet, considerado el último enciclopedista, llega en su razonamiento a dar otra conclusión. Él cree en la construcción de un estado único. Y cuando formulaba su tesis tenía como punto de partida un doble postulado. El primero es que la naturaleza humana en todas partes es la misma y, por consiguiente, nuestra capacidad racional es parte integrante de ésta. El segundo postulado es la formulación del principio de la razón, que se basa en la razón universal, porque ésta es el único estado que puede distinguir entre lo justo y lo injusto. Por lo tanto, el derecho natural es realmente el derecho racional y las leyes tienen que emerger del principio de la razón y no tienen que resultar del derecho natural o de las condiciones físicas,

sociales o históricas, porque si el derecho de la razón es el mismo en todas partes, las leyes también tienen que ser las mismas en todas partes. Asegura:

Si la verdad, la razón, la justicia, los derechos humanos, la importancia de la propiedad, la libertad y la seguridad son los mismos en todas partes, no hay por qué para que las provincias de un estado o de todos los estados no puedan tener el mismo derecho penal o civil, o las mismas leyes del comercio, etc. Una buena ley debe ser buena para todas las personas, como una proposición verdadera es cierta para todos (*Apud* Todorov 1999: 47- 48).

La doctrina cientista tiene su máxima representación en la figura del utopista Henri de Saint-Simone, que concluye que el conocimiento (la ciencia) tiene que ordenar y orientar el comportamiento (la ética). En su caso él transforma la ciencia en religión. En su visión, el estado unificado llega a tener una forma más concreta, sin tener en cuenta lo que Montesquieu decía acerca de que cada nación debía tener sus propias leyes. Saint-Simone, contradiciendo a Montesquieu, sostiene la idea de la existencia de un sólo tipo de razonamiento justo. Desde su punto de vista, el estado único tiene que adoptar la misma constitución. Según él, la más apropiada sería la de Inglaterra para evitar disensiones entre los diferentes estados (que en realidad sólo están defendiendo su derecho).

August Comte, el discípulo de los dos, continúa la línea de sus predecesores y considera que con la ayuda de la ciencia se podrá crear una constitución única y que los pueblos no van a tardar en adoptarla. En teoría él construye un estado único, como en la época contemporánea es la Unión Europea, con una moneda única, con una asamblea de treinta miembros, que se llame Consilio Europeo. Cree que con el tiempo este estado tiene que acaparar otros pueblos. Decía que con la ayuda de los

polacos, se podría llegar a los países del este; los ingleses y los españoles podrían llegar a los países de América del Norte y del Sur. Poco a poco, toda la raza blanca estaría dentro de este estado y con el tiempo se llegaría a traer a este estado a la raza amarilla y finalmente a la negra. Esta expansión, en su opinión, se logrará sólo a través de la educación de las élites, aunque la diversidad de las razas no supone un problema para su proyecto, pues él de todas formas propone dos soluciones: una que sigue la tradición de la filosofía del Iluminismo, según la cual la diferencia representa sólo atrasos, que con el tiempo disminuyen y, por lo tanto, no hay razas inferiores sino atrasadas. Por otra parte, cree que hay tres facultades humanas, que corresponden a las tres grandes razas: la inteligencia (la raza blanca), la acción (raza amarilla) y por último el sentimiento (raza negra). Cree en el determinismo integral y piensa que es necesario que la política y la ética se sometan a la ciencia.

Si hasta ahora hemos visto la perspectiva universalista sobre el extranjero, ahora debemos prestar atención al rival del Universalismo: el Relativismo. La visión panorámica sobre las doctrinas relativistas empieza con Montaigne. El tema que él quiere debatir es acerca de *la costumbre, lo habitual*. Se pregunta si realmente hay una base universal del hombre o si todo en su naturaleza es algo habitual, hasta la razón, la moral, los principios del comportamiento humano. Dice que el hombre está totalmente dominado por sus hábitos, pero tiene la capacidad de superarlos y cambiar. En su afán de juzgar la naturaleza humana y de ver qué es lo que prima, Todorov dice que desecha los razonamientos absolutos e incluso renuncia a creer en la diversidad humana, afirmando que las diferencias culturales vencen hasta la identidad nacional. A partir de este tipo de relativismo radical, empieza a crear sus opciones político-éticas: el conservadurismo, que según él se practica en la propia

nación, y la tolerancia, que hay que evidenciar y poner en práctica con los demás, con los extranjeros. Pero para Montaigne, cualquier tipo de falta de legitimidad natural es de una forma u otra compensada a través de una justificación histórica: “cualquier ley ya en vigor, es *ipso facto* superior a una futura ley”. Hubiéramos podido pensar que con la falta de cualquier fundamento *natural* de las leyes, Montaigne habría aceptado los cambios con más facilidad.

La cara antitética del conservadurismo es la tolerancia manifestada hacia los *otros*. Él crea hasta una norma impulsado por su placer por la diversidad. Sostiene que no hay motivo para considerar una ley consuetudinaria mejor que otra. La norma aplicada para los individuos la cree aplicable también para las relaciones entre varias naciones. Dice que la diferencia que supone acostumbrarse a diferentes naciones no le da más que el placer de la diversidad, pues “toda costumbre tiene su razón”.

Tzvetan Todorov dice que Montaigne aspira a una nueva forma de universalismo. Señala: “no porque la gente es en todas partes la misma (porque no lo es), porque sus diferencias, por así decirlo, es la in-diferencia: él piensa que se convierte en ciudadano del mundo, precisamente por su tolerancia hacia los demás” (Todorov 1999: 65-66). Frente a la figura del otro, sin duda Montaigne es muy generoso, pues en vez de despreciarlo, lo admira. Además condena a todos los que no actúan como él, olvidando que cualquier condena implica también una serie de valores éticos y morales. Aduce:

Me avergüenza ver a nuestro pueblo emborrachado con estúpido enojo, que le asusta el hábito diferente al suyo, luchando como pez fuera de agua cuando salen de la aldea. Dondequiera que vayan, mantienen su

comportamiento y desprecian al extranjero. El hallazgo de cualquiera de su país en el país húngaro es celebrado: aquí están reunidos y de empalme, con la vergüenza de muchas tradiciones vistas cómo bárbaras. Bárbaro cómo no, si no son franceses (*Apud*, Todorov 1999: 67).

La palabra “varvar”, o sea bárbaro, sólo tiene un sentido relativo y las diferencias llegan de la perspectiva. El bárbaro es el otro, porque *nosotros* somos los civilizados y porque ese otro no se nos parece. Las representaciones de los países extranjeros son muy antiguas y suponen una necesidad expresada por la sociedad humana de trazar fronteras y marcar límites entre lo conocido y lo desconocido. En la antigua Grecia, el término βαρβαρος designaba todos los pueblos alófonos, incapaces de entender la κοινή de los atenienses y de la gente jónica. Podemos encontrar también la idea del bárbaro en Montaigne en *Sobre los antropófagos* a la hora de exponer sus tesis sobre los indios de América. En este ensayo el autor subraya el hecho de que la palabra bárbaro se puede entender en un sentido no-relativista, y en otros puede tener hasta dos sentidos diferentes: uno histórico y al mismo tiempo positivo, que significa lo que está cerca de los inicios. El otro contiene unas valencias éticas y negativas, y significa lo degradante y cruel que permite clasificar y considerar *nuestra* sociedad más bárbara en comparación con otras.

Todo hace de Montaigne un universalista que ignora su posición. Por consiguiente, hay dos tipos de universalista: uno que es consciente de su posición, que tiene que explicar y justificar los criterios de su razonamiento y puede condenar en nombre de la moral. Y el universalista inconsciente, que tiene la atención dirigida hacia la defensa de los principios relativistas. Este tipo de universalista es inatacable porque pretende ser relativista, pero juzga e impone su ideal, sus principios. Tzvetan

Todorov nota que Montaigne tiene la agresividad del primero, pero la consciencia del segundo, lo que hace de él un asimilador lento, porque aún no entendió la diferencia que encarnan los otros. Pero para Montaigne los juicios representan algo arbitrario.

El seguidor de Montaigne, Rousseau, muchas veces está de acuerdo con las ideas de su predecesor, pero se separa definitivamente en lo que concierne a la omnipresencia de las costumbres, de lo habitual en la vida humana. Él lo acusa de haber utilizado unos procedimientos poco rigurosos para llegar a sus conclusiones, diciendo que las generalidades son una acumulación de ejemplos, de inducciones. Ello demuestra la fragilidad de su fundamento. Aduce: “Cuando se trata de temas tan generales, tales como los usos y costumbres de un pueblo, debemos tener cuidado de no limitar nuestros comentarios a ejemplos particulares” (*Apud* Todorov 1999: 74).

Rousseau da como verdadera la existencia de la naturaleza humana, sólo que es imposible deducirla a través de la inducción, porque unos conocimientos particulares sobre una cosa no pueden proporcionar algo general y hay que formular hipótesis sobre la estructura de cada fenómeno. Rousseau piensa que la naturaleza humana no es algo que se manifiesta como un objeto, sino que tiene que ser deducida a través de un razonamiento riguroso. Si aquí Rousseau contradice a Montaigne en el aspecto metodológico, hay otra parte de la doctrina de Montaigne en la que le contesta con la misma idea. El predecesor de Rousseau pasa con mucha facilidad de los problemas que concernían al conocimiento sobre la moral. Rousseau le sigue en esto también, pero sólo para contradecirlo, porque él piensa que las normas de la moral no tienen nada que ver con las costumbres de un pueblo. Argumenta su idea diciendo que la naturaleza de la moral es de tipo inductivo, y si cada pueblo

consultara su foro interior, llegaría a distinguir entre su interés y lo que es justo, entre algo habitual y la razón.

Si hablamos de la evolución del relativismo, hemos de mencionar a Claude-Adrien Helvetius, que hasta en el siglo XVIII divide a los filósofos en dos grupos. Los primeros encuentran su máximo representante en la figura de Platón y piensan que la virtud es siempre la misma. Los segundos, cuyo maestro es el mismo Montaigne, afirman que cada nación tiene su propia idea de la virtud. El tercer grupo podría ser el de los que adoptan una posición intermedia, igual que Helvetius. Éste reprocha a los del primer grupo que viven en una total ilusión, mientras que reconoce que los del segundo, aunque han utilizado la razón y han pensado, no han sabido explicar los hechos observados justamente, y que allá donde observaron un capricho en realidad se trataba de lógica. El relativismo de Helvetius es del tipo que se apoya en la razón. Fue discípulo de Locke, quien opinaba que fuera de la naturaleza y de las sensaciones que uno tiene al entrar en contacto con ésta, con la naturaleza, ya no hay nada. Le repugnan ideas ficticias como Dios o abstracciones como la humanidad, porque él considera que siempre tratamos con seres humanos particulares y que en el interior de éstos no hay más que sensaciones físicas (de gusto o disgusto), que al analizar se hacen en términos de *bien o mal*.

En *De espíritu* (1758), Helvetius dice “que no hay diferencia entre bonito y bueno, entre lo que me gusta y lo que me parece correcto, que el segundo término de esta relación no es más que una construcción de la mente destinada a ocultar la presencia del primero” (Todorov 1999: 78). Se adhiere a la filosofía utilitarista, cuya palabra más importante es el interés, con el significado de todo lo que trae alegría y

preserva del sufrimiento. El interés cambia en función de cada individuo, grupo o nación. Estas diferencias de intereses fundamentales explican el relativismo. Comprendió que cualquier persona en relación a sí misma es egocéntrica; por lo tanto, cada nación es etnocéntrica, y los juicios que uno tiene sobre los demás se forman en función de la distancia que los separa: cuanto más cerca están, más los respetamos (idea que los clásicos griegos también formulaban). En su libro dice que cada persona necesita y se forma la mejor imagen de sí misma. Por lo tanto, respeta en los otros sólo lo semejante a él, la imagen parecida a la suya. Se cuestiona la visión que un autor, en este caso Helvetius, tiene de su propia cultura y al mismo tiempo de su propia identidad cultural.

Considera que la desigualdad existente entre los pueblos se debe a las diferencias entre las constituciones políticas y no a la “natura”. Opina que el desprecio que una nación siente hacia otra es algo injusto, y la superioridad de un pueblo sobre otro se debe al tipo de gobierno. Divide la humanidad en dos partes distintas: la inmensa mayoría que cuida de sus propios intereses y juzga las cosas sólo en función de su utilidad; y unos cuantos individuos, que son representados por los buenos amigos que anhelan la virtud y la razón. Si tenemos en cuenta su perspectiva sobre la humanidad, identificamos una visión elitista.

Aunque en su libro utiliza un vocabulario evaluativo, al fin y al cabo Helvetius adopta la posición de Montesquieu, pero sin renunciar a sus juicios absolutos: obliga a ver cada acción y cada costumbre en su contexto, y no fuera de éste; los vicios no dejan de ser vicios sólo porque pasan de un país a otro. Toda esta posición supone una doble ventaja: no lleva a un tipo de razonamiento trans-cultural

al que abandonar, sino permite ver la sociedad como conjunto y no como simple colectividad.

Otro relativista del cual es interesante hablar es Renan. Adopta un relativismo con un fuerte carácter histórico. Sus ideas lo llevaron a la conclusión de que el razonamiento humano varía en tiempo y espacio en función del contexto. Él recusa el dogmatismo y el escepticismo, para llegar a un dogmatismo crítico, fundamentando sus opiniones sobre la palabra *relativo*, pero entendida en su sentido histórico y cultural, porque, según él, las verdades que establece la ciencia son siempre relativas a una situación en particular, hecho que no las hace necesariamente absolutas. Lo que da consistencia al relativismo de Renan es su sabiduría, el hecho de que comprendió que verdades absolutas como el bien y el mal, la razón y la locura, en realidad no son categorías relativistas.

También aborda el asunto de la moral, pero no adopta la misma actitud de sus predecesores. Admite que hay un sentido moral, y que ésta es la característica distintiva de la humanidad, pero la observa desde una visión positivista y científica. Por lo tanto, contrastó que las distinciones morales no tienen nada en común. Él dice que hasta la palabra moral puede convertirse en impropia y prefiere la palabra estética en detrimento de moral. Además, afirma que ante una situación prefiere pensar si es bonita o fea, en vez de buena o mala.

A finales del siglo XIX, nos encontramos con dos epígonos de Renan: Gustave Le Bon y Maurice Barrès. La base relativista de Le Bon es en primer lugar cognitiva. Él piensa que los miembros de las diferentes culturas no viven en el mismo mundo y,

en consecuencia, se crea una diferencia total entre ellos. De este precepto sale su conclusión sobre la discontinuidad entre las diferentes especies humanas. Le Bon basa su relativismo moral en el relativismo cognitivista, considerando que la moral no es otra cosa que la costumbre. Entiende el término *moralidad*, en sentido de respeto hereditario por las reglas en las que se apoya la existencia de una sociedad. Según él, tener moralidad significa para un pueblo tener reglas fijas de comportamiento y no alejarse de ellas. Pero éstas varían en función de países y épocas, lo que significa que la moralidad es variable.

Del relativismo moral se llega, en el caso de Le Bon, a un relativismo de los valores, que expresan una política que no se refiere a ningún tipo de transculturalidad. De este relativismo podemos extraer un tipo de razonamiento ambiguo. Por una parte, él no se alegra de los éxitos de la ciencia. Considera que una civilización que ya no tiene fe en los valores absolutos es débil. Ésta sería la encarnación del tipo de cultura que se separó del etnocentrismo, que según el autor es la única forma viable del Universalismo. Afirma:

El drama del relativismo es que es tanto un mayor grado de civilización, al que se llega a través del desarrollo de la razón, y su grado inferior, siempre que dicha forma de civilización es más débil que las que creen en lo absoluto; incluso la fuerza causa debilidad (Todorov 1999: 90- 91).

Maurice Barrès cree que la verdad, la justicia y el razonamiento no pueden existir más que en las naciones mismas. Según él, cada nación tiene su propia concepción sobre estos valores. Él utilizará sus principios relativistas en relación con el caso Dreyfus. Para Barrès, el individuo no es más que la manifestación exterior de

los instintos de la raza. En consecuencia, Dreyfus es el representante de otra especie, es decir de los los judíos. Y en este caso su relativismo se convierte poco a poco en determinismo, porque subraya el hecho que hasta los valores éticos son el resultado de la nación, de otra raza. Si hay momentos en los que Barrès defiende los principios igualitaristas, lo hace sólo para demostrar la diversidad de los pueblos. Dice que las diferencias son incompatibles, porque cada uno tiene derecho considerarse mejor, utilizando los instrumentos que le llegan de la tradición, para así conservar sus herencias nacionales y regionales. Con las figuras de Renan, Le Bon o Barrès nos vamos a encontrar más veces. Parece que el relativismo que plantean se podría practicar hasta hoy, cuando se da tanta importancia al diálogo entre las culturas, pero al mismo tiempo se crean reacciones xenófobas que podrían llamar al *derecho a la diversidad*.

Claude Lèvi-Strauss facilita una nueva perspectiva sobre el extranjero, fundamentada en su estructuralismo, sin perder de vista el universalismo y el relativismo. Así podemos ver la perspectiva etnológica, una disciplina moderna cuyo objetivo es percibir las diferencias culturales, la diversidad de las sociedades particulares. En la tradición francesa, el fundador de la etnología es Marcel Mauss, que decía que el cambio representa un modelo elemental en la estructura sociológica. Mauss fue mencionado también por Lèvi-Strauss en el discurso en el que establece el papel universalista de la etnología, marcando su objetivo “para lograr formas universales del pensamiento y la moral”. En sus ideas se puede percibir con facilidad el tipo de vocabulario utilizado en la filosofía del Iluminismo. Dice que hay una forma de la naturaleza humana que es universal y constante y que se manifiesta a través de las formas de pensamiento y conocimiento, para establecer lo verdadero y lo

malo, y las formas de juicio, para averiguar y distinguir el bien y el mal. Al puntar el objetivo de su sistema de pensamiento, dice: “Nuestra posición es mostrar que la gente siempre, en todas partes y teniendo como punto de referencia el mismo tema, ese mismo fin y que durante su evolución sólo los métodos utilizados fueron otros” (*Apud* Todorov 1999: 98).

Lévi-Strauss piensa que el objetivo último, descartando el primero que era el conocimiento de las diferencias existentes entre diferentes sociedades y la explicación de éstas, es el interés de la etnología por intentar llegar a las formas universales del espíritu humano. La primera forma de universalismo a la que renuncia es la moral, diciendo que si de verdad existieran “formas universales de la moralidad” deberíamos juzgar de manera comparativa cada una de las culturas con las que nos cruzamos, pero en realidad él prohíbe cualquier tipo de juicio a la etnología. El hecho de que pase con mucha facilidad de lo particular a lo general y al revés no es algo sorprendente, dado que se trata de uno de los portavoces de la etnología, que no es cualquier disciplina, sino la que tiene como objetivo las sociedades particulares. Él subraya que el trabajo de un etnólogo es la explicación de las diferencias que aparecen en la manera de manifestarse las distintas sociedades. Al mismo tiempo dice que si una característica es universal, ésta se convierte en una psíquica o biológica y no en una social. O sea los etnólogos presentan al otro, al extranjero, desde una perspectiva cultural.

Lévi-Strauss dice que allá donde existen reglas empieza la cultura, subrayando con ello la idea de la oposición entre cultura y naturaleza. Por naturaleza se entiende todo lo que es general en lo humano y se caracteriza por el automatismo espontáneo,

mientras que todo lo definido por normas restrictivas forma parte de la cultura. Pero la cultura no está en oposición sólo con la Naturaleza, sino también con la “non-cultura”, área que desde el punto de vista funcional pertenece a la cultura, pero sin respetar las reglas de ésta constituyendo así lo relativo y lo particular. Él dice que no hay sociedades perfectas y, por lo tanto, ninguna es mejor que la otra. En consecuencia, el totalitarismo (desde el punto de vista del comportamiento, que se divide en natural y cultural, y aquí hay que subrayar el hecho de que Lévi-Strauss es una persona que sigue la ideología de izquierda), vale tanto como la democracia. Para conferirle valor de verdad a la idea, compara las culturas con unos trenes en movimiento; no hay ningún punto fijo más que la cultura para poder fundamentar este razonamiento. Por lo tanto, si suponemos que un tren se mueve y una cultura está en proceso de desarrollo, entonces lo que hacemos es certificar el hecho de que el tren o la cultura se mueven en la misma dirección que nosotros pero si pensamos que un tren no se mueve, que una cultura no entra en desarrollo, pensamos que se trata de una imagen catóptrica y que en realidad demuestra que el tren o la cultura van en la dirección opuesta a nosotros. Para poder argumentar sus ideas se refiere a la teoría de la relatividad. Señala:

Para demostrar que el tamaño y la velocidad de algunos órganos/instrumentos no son absolutos, sino/pero algunas funciones de la posición del observador, se recuerda que para un pasajero sentado en la ventana de un tren, otros trenes varían la velocidad y la longitud a medida que avanzan en la misma o en efecto contrario, sin embargo cualquier miembro de una cultura es tan estrechamente vinculado a ésta como un pasajero ideal a su tren (Todorov 1999: 101).

De esta forma, demuestra un determinismo cultural muy rígido. Distingue entre la sociedad tradicional, suponiendo que es la sociedad auténtica y está

caracterizada por la ausencia de la escritura y las sociedades modernas, que están representadas por un tipo de sociedad “inauténtica”, donde falta la sociedad tradicional. Estos dos tipos de sociedades se manifiestan más por las diferencias creadas entre ellas. Así, el etnólogo habla de dos sociedades a las que caracteriza en términos de calientes y frías, subrayando que éste es el papel de cualquier etnólogo, el de identificar la presencia de las diferentes formas de sociedad, propia de unas, pero no de otras.

Lo realmente sorprendente en la doctrina de Lévi-Strauss es su intento de encontrar un nuevo fundamento para los derechos humanos, unos principios que no tratan el concepto de *hombre* y que permiten el derecho a vivir. La nueva base de los derechos humanos consiste en la negación de su pertinencia y su disolución en un derecho general de los seres vivos, pero que se fundamentaría en una parte ínfima, porque se refiere sólo a los seres que tienen la capacidad de habla. Como consecuencia de su rechazo y crítica a los principios humanistas, en los cuales el hombre ocupaba un lugar excepcional en la naturaleza de la unidad humana, subraya las repercusiones de las consecuencias políticas de éstas y las concepciones modernas de libertad e igualdad. Aduce:

No podemos adoptar una definición racionalista de la libertad -lo que se exige universalista- y mientras le concedemos como lugar de ejercicios una sociedad pluralista floreciente. Una doctrina universalista evoluciona ineluctable a la forma equivalente a la de partido único (Todorov 1999: 109).

Por lo tanto, rechaza los valores humanistas y recusa la comunicación intercultural, considerando que una comunicación moderada es una ventaja

incontestable y da como ejemplo el caso de los europeos, en especial de los españoles con los pueblos de América en el siglo XVI, y la ignorancia de pueblos como los aztecas, que realmente constituía una desventaja. A éste tipo de comunicación, Lévi-Strauss lo llama *coalición de las culturas*. Pero si se acelera la comunicación, se trata de una disminución de las diferencias, que determinaría su universalización, lo que supondría la existencia de una civilización mundial en sentido absoluto. Tal hecho no se puede concebir, es inexistente, porque una civilización incluye la coexistencia de unas culturas que al cohabitar crean diversidad. Se crearía un tipo de lenguaje único, que a su vez daría lugar a estructuras jerarquizadas. Por lo tanto, se podría hablar de políglotas en sentido cultural; ello significa que una vez que la comunicación pasó del límite, como decía Lévi-Strauss, lleva a la homogeneidad (idea que también aparece en el totalitarismo cultural).

Pero en su último trabajo *Raza y cultura*, Lévi-Strauss opta por la comunicación entre culturas, diciendo que prefiere la diversidad de las culturas a la familiaridad con diferentes culturas, pero sin perder las características, porque si éstas se pierden surge la mutua ignorancia. Escribe: “La humanidad que ha encontrado la comunicación universal va a ser más homogénea que la humanidad que la ignora; esto no significa que todas las diferencias serán suprimidas. Suponer esto implica que son el fruto de la mutua ignorancia”.

Los contactos actuales actúan en sentido de acercamiento, manifestados debido al contenido histórico que nunca desaparecerá, la actitud contraria. Señala: “...los seres humanos necesitan considerarse diferentes, aunque sólo para concebir su identidad. Las diferencias se mueven y giran, no desaparecen” (Todorov 1999: 112).

Según él, el afán típico de la etnología no es tanto establecer la diferencia entre observador y observado, sino la distancia que los separa. En lo que concierne a la relación con el extranjero, Lévi-Strauss dice que “El extranjero no comparte obligatoriamente los prejuicios con los que observa, pero eso no quiere decir que intente deshacerse de los suyos, que a menudo son iguales a los de otros”. En conclusión, es más importante la mirada desde lejos, el contacto con una cultura mientras se está de vacaciones que la necesidad de entenderla de la misma forma que ésta se entendió a sí misma. A esta necesidad, Leo Strauss² la llamaba *interpretación*, y decía que es algo obligatorio para cualquier tipo de conocimiento. Insiste Lévi-Strauss en el desprendimiento del observador respecto a la sociedad. Dice que “para conseguir aceptarte en otros, objetivo que el etnólogo establece al conocimiento humano, primero hay que negarte en ti mismo” (Todorov 1999: 120- 125). Por consiguiente, para poder aceptar que “yo soy los otros”, primero hay que descubrir que el otro es yo.

Tras hablar del extranjero desde la perspectiva estructuralista, tomando como punto de referencia la visión de Lévi-Strauss, se puede pasar al análisis del tema desde otra perspectiva, la ideología racista, teniendo en cuenta los escritos de autores como Renan, Gobineau, Taine y otros. Primero hay que establecer la distinción entre el comportamiento, es decir el racismo y la ideología, *racialismo*.

² Leo Strauss (1899-1973) fue un filósofo político y clasicista que se especializó en la filosofía política clásica. Originalmente formado en la tradición neo-kantiana con Ernst Cassirer, se sumergió en la obra de los fenomenólogos Edmund Husserl y Martin Heidegger. Más adelante, Strauss, enfocó su investigación en los textos griegos de Platón y Aristóteles volviendo sobre su interpretación a través de la filosofía medieval islámica y judía, y fomentó la aplicación de sus ideas a la teoría política contemporánea.

El racismo denota un comportamiento que muchas veces está compuesto por odio y desprecio hacia todos los que tienen características físicas diferentes y muy bien definidas respecto a las nuestras. El término *racismo* indica la ideología. Es una doctrina antropológica que concierne a las razas humanas. Empieza a desarrollarse en Europa Occidental a mitad del siglo XVIII y llega hasta la mitad del siglo XX. Comprendía una serie de doctrinas o ideologías que se han elaborado a partir de distintas ópticas, que tenían como punto de partida la idea de raza en la actual especie humana. Esta doctrina se presenta como un conjunto coherente de oraciones, que se encuentran en la versión tradicional de la doctrina, pero alguna puede faltar si es marginal o revisionista (se trata de cinco oraciones). El *racismo* exige la solidaridad entre las características físicas y morales, y pide al mismo tiempo una división cultural. En una raza pueden existir varias culturas. La cohesión entre raza y cultura sería una de las explicaciones para la tendencia obsesional de éstas.

Varias de las características del *racismo* demuestran el hecho de que tiene sus raíces en el *cientismo* pero este último no es ni ciencia ni humanismo. Contribuyó a la creación de ideologías totalitarias que se basaron en las leyes históricas (estalinismo y sus avatares) y en las teorías raciales de Gobineau, Renan y Le Bon. Sus principios justificaron un tipo de política inhumana. La teoría más popular opera con tres razas: la blanca, la amarilla y la negra, pero el *racismo* común sólo acepta dos razas: la blanca y la negra, considerando a la amarilla como intermedia. La primera vez que se utilizó la palabra “raza” fue por François Bernier en 1678 y la utiliza en su acepción moderna.

Una vez más se llega a hablar de las teorías poligenistas y de la naturaleza animal de las razas. Buffon dice que la unidad humana tiene como corolario la diferencia existente entre el hombre y el animal. La diferencia es al mismo tiempo una marca de la superioridad y se caracteriza por la ausencia o la presencia de la razón en combinación con el uso de los signos intencionales, como por ejemplo la voz. Él dice que estas diferencias se deben al clima y al tipo de comida. Buffon se imagina dos clases de sociedades (una civilizada y otra bárbara) que viven en las mismas condiciones, pero las diferencias pre-existentes no desaparecen de forma inmediata. Suponiendo que dos pueblos viven en el mismo tipo de clima, se podría creer que los hombres de la naturaleza salvaje son más feos, más débiles y hasta más arrugados que los de una nación civilizada, porque el físico y la moral tienen una unión indisoluble. Lo que Buffon rechaza, o sea la asimilación de las razas con la especie animal, Gustav Le Bon lo acepta, en especial porque es partidario de la tesis poligenista.

En la segunda mitad del siglo XIX las ideas racialistas están representadas por autores como Taine, Renan y Gobineau. Hippolyte Taine, además de ser uno de los profetas del determinismo integral, es también uno de los más influyentes pensadores en la segunda mitad del siglo XIX en lo que concierne a las teorías racialistas. Taine dice que ningún evento, ni nuestra manera de pensar ni de sentir, aparecen sin tener una causa previa. Por lo tanto, el determinismo integral afecta en primer lugar hasta los más pequeños elementos de cada asunto y en segundo lugar tiene que ver con cualquier tipo de actividad. Aduce:

Aquí [en psicología] como en otras partes, la búsqueda de las causas debe venir después de recoger los hechos. Hechos que son físicos o morales, no es

importante; siempre tienen algunas causas; hay causas de la ambición, el coraje, la verdad, como para la digestión, para el movimiento muscular, el calor de los animales. El muérdago y la virtud son productos como el vitriolo y el azúcar y cualquier dato complejo surge de la reunión de otros datos simples, de los que depende (Todorov 1999: 168).

Como se puede observar, para Taine no hay ninguna diferencia entre el mundo animal y el mundo humano, pues la misma causalidad opera en ambos. Para describir el mundo humano, Taine prefiere las metáforas del reino animal. Según el pensador, la ciencia no sólo descubre la meta de la humanidad como producto secundario de la actividad; además tiene el papel de guía social.

Practicaba un determinismo integral, y también un materialismo integral, con la mención de que la diferencia es mínima. En ambos existe la división en: individuos, especies y géneros. Por consiguiente, participó en una separación: lo que acepta de la filosofía del Iluminismo es la total confianza en el determinismo. Lo que rechaza es el universalismo, la confianza en la unidad de los hechos esencialmente humanos y la igualdad de ideas. Por lo tanto, conserva el materialismo y niega el humanismo. Considera que hay tres factores que determinan el comportamiento humano: la raza, el medio y el momento, o sea lo que el hombre trae con él, lo que el ambiente le impuso y los cambios que surgieron de la interacción de los dos primeros. Cree que el momento no es el producto de la época en la que vivimos, sino de la evolución interna de cada grupo, “dicho de otra forma, es la combinación de los dos factores precedentes, pero que a su vez se transforma en factor dominante”.

Él considera que la raza es una unidad supranacional, un elemento nativo que es visto como un componente fijo y un elemento adquirido, el ambiente. Estos dos mantienen un equilibrio y se relacionan de manera inextricable. Según él, existe un carácter y un espíritu propio de cada raza, transmitido de generación en generación, que sigue siendo el mismo a lo largo de los cambios culturales, de la diversidad de organización y de la variedad de los productos. “Por lo tanto, son causas universales y permanentes, presentes en cada momento y en cada situación, en todas partes y siempre activos, indestructibles y al final dominantes”.

Para Taine, los factores que más poder tienen sobre los hombres son el clima y los elementos geográficos, las circunstancias políticas y sociales. Considerados como un todo, llegarían a producir “regulación y características de los instintos implantados en una raza, en suma, la orientación espiritual que piensa y actúa hoy en día” (Todorov 1999: 218-220). Por eso, ningún tipo de proyecto educativo es posible en la ambivalencia del pensamiento de Taine, porque éste sería la antípoda de la ideología racialista.

Con la figura de Renan y su tipo de pensamiento ya nos hemos encontrado antes. Al principio él practicaba un tipo de racialismo vulgar, igual que Le Bon. Él divide la humanidad en las tres grandes razas ya conocidas: blanca, amarilla y negra, jerarquizándolas y considerando que las tres razas tienen orígenes diferentes. La raza inferior corresponde a los negros. Sus características definitorias son su primitivismo e incivilidad. También son sospechosos de no poder ser civilizados y susceptibles de no progresar, porque no hay conocimiento de ninguna población salvaje que se haya civilizado. Por lo tanto es imperfectible.

La raza intermedia está representada por la amarilla: los chinos, los japoneses, los tártaros y los mongoles. Puede no ser civilizada, pero sólo en un cierto grado. Renan piensa que desde el punto de vista constitutivo es incompleta. Dice que vivió el estadio de la niñez, de la misma forma que vive su vejez, pero nunca pasó por la madurez. Además de verlas infructuosas, también considera estas razas como un peligro para la raza superior. Dice que las razas tártaras actuaron sólo como desastres naturales, para destruir las obras de otros.

La raza superior, la blanca, tiene de su parte la hermosura de los juicios absolutos. Nunca conoció la incivilidad porque, según él, tiene la civilización en la sangre. Renan piensa que la civilización es algo innato en ciertas razas y algo inasimilable por otras. Por lo tanto, las razas inferiores a ésta forman parte de un tipo de *subhumanidad*. Cuando llega a hablar de la raza blanca, él cambia de registro y de perspectiva diciendo que ya no existe raza pura, porque las naciones europeas son el producto de la mezcla entre razas. Por lo tanto, el concepto de raza pura es una quimera, pues -asegura- “los más nobles de los países, Inglaterra, Francia, Italia, es donde la sangre es más mezclada” (Todorov 1999: 201). Esta mezcla significa que las razas se han neutralizado y su acción presente es nula. Igual que Michelet, piensa que raza significa físico, y la disminución de su poder es como una liberación del dominio del determinismo material. Renan descubre un error común a todos los pensadores contemporáneos: ellos atribuyen a la raza lo que es propio de una nación (el espíritu y la historia), que según él son rasgos de la superioridad del hombre. Al reanalizar el concepto de raza, llega a darle a la palabra dos sentidos: raza física y raza cultural. En la distinción de éstas, el lenguaje tiene un papel muy importante, porque tiene una función clave en la formación de una cultura. Señala que:

es una transformación radical de sentido: «La lengua ha sustituido casi por completo la raza humana en la división en grupos, o más bien la palabra *raza* ha cambiado su sentido. Idioma, religión, leyes, hábitos formaron la raza mucho más que la sangre» (*Apud* Todorov 1999: 202).

Para ejemplificar y sostener su idea, habla de la diferencia entre la raza semita y la aria, que ya no son vistas como físicas, sino como razas lingüísticas. Este tipo de raza no está representada por el concepto de nación, porque dentro de la misma nación se pueden hablar varios idiomas, como por ejemplo en Suiza; o varias naciones pueden hablar el mismo idioma, según el caso del inglés. Él dice que hay cinco rasgos distintivos que permiten hablar de raza como de una individualidad de la especie humana. Aduce: “Estos cinco documentos que demuestran una vez más que una raza vive de sus vidas pasadas, son: una lengua, una literatura impregnada de una fisonomía particular, una religión, una historia, una civilización”. Subraya que un idioma representa el espíritu de una nación “El espíritu y la lengua de cada pueblo están en estrecha relación: el espíritu hace la lengua, y a su vez, sirve como fórmula y límite al espíritu” (Todorov 1999: 203- 204). Pero llega a un punto en que se contradice a sí mismo al afirmar que para conocer la diversidad de las razas hay que buscar en la diversidad de los idiomas. Si el sentido es lingüístico, entonces se trata de una tautología: la diversidad de los idiomas estimula la misma diversidad de los idiomas; pero si el sentido es físico, confirma la existencia de una relación entre los dos sentidos de la palabra: uno antropológico y uno lingüístico. Por consiguiente, la noción de raza lingüística le permite a Renan establecer un tipo de comunicación entre raza e idioma. Por eso, las razas aria y semita ya no son aplicables para la designación de una familia lingüística, sino también para los seres humanos. A la

misma conclusión llegaron también Taine y Le Bon, sólo que Renan y Le Bon trasladan al plano de la cultura sus prejuicios sobre la raza.

Otro gran ideólogo del racismo es Gobineau que cree que el comportamiento humano está totalmente determinado por la raza a la cual se pertenece y que ésta es transmitida por la sangre. También afirma que las sociedades imponen unos límites a los individuos, límites de los que no pueden salir, porque le dictan los pensamientos, los odios, los amores. Por lo tanto, el individuo piensa que es él quien actúa, cuando en realidad él está impulsado por unas leyes más fuertes.

Gobineau se sitúa en la tradición de Helvetius cuando critica el etnocentrismo diciendo que el hombre más desarrollado será el que piense igual a nosotros, y el que no lo hace será catalogado como bárbaro o salvaje. Precisa después que muchas veces, sólo porque una fase de su civilización no corresponde a nuestras expectativas, llegamos a conclusiones equivocadas y catalogamos a los demás como bárbaros o inferiores a nosotros. Por lo tanto, se trata de un miedo que se tiene a la alteridad y, a pesar de ello, dice no a la xenofobia.

Igual que Buffon, Gobineau percibe una diferencia cualitativa entre los hombres y los animales, que consiste en la ausencia de la razón para los últimos. Pero también se da cuenta de una diferencia radical entre diversos grupos humanos, lo que le determina a negar cualquier otro contenido aparte del biológico para su noción de *hombre*. Una fase de su teoría en la que no inventa nada es la jerarquía de las razas. Las divide en: negra (melanesia), amarilla (fínica), blanca (aria). Cada una se puede

identificar por las características particulares, como el colorido y la estructura de la piel, el sistema piloso, la forma del cráneo, etc.

Su aportación más importante a la teoría racialista es dar otro sentido a la palabra *civilización*. Al analizar sus ideas deberíamos prestar más atención a su concepción de la jerarquía de la sociedad humana. En una primera observación, considera que una sociedad conoce tres grados de desarrollo: la tribu, la población y la nación. La cualidad que permite notar la distinción entre las fases evolutivas, que llegan a constituir la nación, es la referencia a los otros. En una segunda observación, la jerarquía se establece en función de cada estado y de su ideal en la vida de una sociedad. La ilusión inferior es la simple separación de lo real, lo que lleva la sociedad a la inmovilidad. En la segunda fase, la sociedad posee un ideal que le permite modificar su estado, y en la tercera fase, el ideal actúa tanto sobre la población en la que se formó, como sobre otros pueblos. La definición de la civilización en la perspectiva gobianista es “un estado de relativa estabilidad”.

Otra categoría analítica de Gobineau es el eje formado por conceptos como macho y hembra. El macho o el principio masculino significan la preponderancia del materialismo, del utilitarismo, de lo objetivo. La hembra o el principio femenino es el dominio de lo mental, de lo contemplativo, del subjetivismo. Estas dos categorías se pueden reducir a una simple gradación y deben aparecer de forma simultánea, porque la presencia de una sola es algo ominoso. Lo que este eje tiene en común con la jerarquía de las razas es la preferencia por la mezcla, por el rechazo del estado puro y simple, porque tanto la naturaleza como la civilización tienen como punto en común

la absorción de la heterogeneidad. En consecuencia, la civilización es el efecto de la raza.

En conclusión, Le Bon y Gobineau opinan que el ambiente tiene una influencia mínima, mientras que la raza o las taras hereditarias deciden todo. Su argumentación tiene dos partes: la crítica o la visión negativa que rechaza un posible cambio de mentalidad; y una positiva, que confirma la pertinencia de los factores hereditarios. Helvetius y Le Bon creían en la fuerza de los elementos adquiridos más que en los innatos. Taine y Le Bon pensaban que la educación no tiene ninguna acción sobre la formación mental, ya que en ésta no influye ni la razón ni el carácter.

Otra perspectiva sobre el extranjero es la aportación de las teorías nacionalistas. Una vez más se van a exponer las ideas de pensadores como Renan, Barrès, Péguy, Tocqueville o Michelet. Según la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia, *nación* significa “Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno” o “Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común”. Hay que recordar que los seres humanos no son sólo individuos, sino que también pertenecen a unos grupos sociales. Todorov distingue dos tipos de grupos: las entidades políticas y las entidades étnicas. Señala “que todos pertenecemos, por una parte, a comunidades que utilizan el mismo idioma, viven en el mismo territorio, tienen algo de memoria en común, tienen las mismas costumbres” (Todorov 1999: 241). Esta definición correspondería a lo que los antropólogos denominan *cultura*, que para ellos es sinónimo de *etnia*.

Para entender bien los términos de raza, etnia y cultura hay que delimitar el área de cada uno de éstos. Si hablamos de cultura en sentido antropológico, significa que cada ser humano vive en el ambiente de una cultura, desde que es un animal elocuente (*loquax*) y, por lo tanto, un animal simbólico, caracterizado por el hecho de que vive en mundos simbólicos. Para Sartori, “bajo la expresión cultura no todo es cultura. Hay que dejar bien claro que la diversidad cultural no es lo mismo que diversidad étnica: los dos son cosas muy diferentes” (Sartori 2007: 58). Él también subraya la diferencia entre etnia y raza. Etnia es una palabra de origen griego, mientras que raza es una palabra de origen moderno. Por lo tanto, los dos términos podrían ser sinónimos, pero en la evolución lingüística el concepto de etnia está más extendido que el de raza. Una identidad étnica no es una identidad racial, sino una identidad fundada sobre características lingüísticas, hábitos y tradiciones. En cambio, una identidad racial es en una primera fase una identidad biológica que se crea a base del color de la piel; “raza es también un contenido antropológico integrado como tal en el de etnia” (G. Sartori 2007: 60). Por consiguiente, el término de etnia se utiliza en sentido neutro, mientras que raza tiene matices descalificadores y muchas veces polémicos. Por lo tanto, una nación es una unidad política y cultural a la vez. El concepto es una innovación que llegó en Europa en la época moderna.

Antonin Artaud, el dramaturgo francés, distinguió entre los dos tipos de nacionalismo basados en los dos aspectos fundamentales del término. Por una parte hay un tipo de nacionalismo cultural a través del cual se manifiesta la especificidad de cada nación, o sea su carácter distinguible, y el nacionalismo cívico que muchas veces se expresa a través de reacciones chovinistas, de guerras económicas. Para Artaud, el nacionalismo cultural representa el apego a la cultura propia, lo que

implícitamente lleva al universalismo. El nacionalismo cívico, que representa la preferencia hacia un país en el detrimento de otro país, lleva a una elección anti-universalista. Claro que como observó Artaud, hay una distinción entre los dos tipos de nacionalismo, diferencia que no tiene nada que ver con el concepto, sino con el objeto. Podríamos decir que la nación-cultura es un conjunto de características que son aceptadas por un conjunto de individuos. Estas características coinciden parcialmente con la nación-estado, que en realidad es un país separado de otros por las fronteras políticas. Aduce:

Y cara a cara, los dos son a menudo relacionados entre sí: porque hay una conciencia cultural nacional en virtud de la cual la idea de la autonomía política puede planear su propio camino; recíprocamente, cada nación (estado) puede permitir que la cultura (nación) se afirme y desarrolle (Todorov 1999: 241- 245).

Una vez que se ha establecido la distinción entre los dos conceptos, hay que instituir otra diferencia en la palabra “nación”, pero esta vez de índole política. Existe una nación interior, cuyo principio es la igualdad, que representa un espacio de legitimación y se opone al derecho real o divino; percibe el espacio como igual para todos los ciudadanos. Y existe también una nación exterior, cuyo principio es la desigualdad y hace que una nación se oponga a otra: los franceses son una nación, los ingleses otra.

Tras la aparición de la nación, surgió un nuevo tipo de ciudadano, el *patriota*, que casi siempre tiene los rasgos del etnocentrista. Prefiere unos valores en el detrimento de otros, pero no realiza esta elección apoyándose en un sistema de valores absolutos. En el siglo XVIII, Helvetius decía:

En cualquier siglo, cualquier país, sólo puede ser la probidad del hábito de trabajar en nombre de una nación. Por lo tanto, la probidad universal es por tanto una contradicción entre términos: no podemos imaginar una acción que sea útil para todas las naciones, virtud humanitaria, como todos los otros universales, es sólo una quimera platónica (*Apud* Todorov 1999: 249).

Por lo tanto, el patriota y el amor universal son incompatibles. Un ciudadano que adopta la denominación de patriota y se manifiesta, en consecuencia, en su nombre o es patriota o nada. Rousseau afirmaba que el amor a la patria constituía toda su existencia, y sin ésta era nulo, pues en el momento en que carece de patria, ya no existe. Por lo tanto, el patriota desprecia lo que no le pertenece, especialmente a los extranjeros, según el ejemplo de las ciudades antiguas, como los espartanos que querían igualdad en el país, pero esta igualdad no se manifestaba con los extranjeros. Consideraban que la violencia no era algo prohibido si se ejercitaba sobre los foráneos. “Cualquier patriota digno ante los extranjeros, siendo éstos simplemente personas, no valen nada a sus ojos”. Siglos más tarde, Rousseau afirma que el orden correcto del razonamiento supone que el *hombre* antecede al *ciudadano*, lo que no prohíbe que el orden de las cosas sea inverso, pues constata que “Comenzamos a ser verdaderamente hombres solamente después de ser ciudadanos” (*Apud* Todorov 1999: 253-257).

Uno de los primeros teóricos del nacionalismo fue Tocqueville que escribe sus teorías desde la perspectiva de un político, tratando el denominado *Asunto de Alegría*. En sus trabajos utiliza las bases del Iluminismo, en especial los principios humanistas. Rechaza la esclavitud desde la perspectiva de los derechos humanos, en especial del principio de igualdad. Postula la igualdad entre los seres humanos, sin

tener en cuenta la raza o el origen. No cree en las diferencias de raza, diciendo que las afirmaciones relacionadas con la diferencia racial tienen mucho que ver con las justificaciones propuestas por los defensores de la esclavitud. En su opinión, la esclavitud es una institución que tiene implicaciones políticas y económicas.

Otra visión sobre la esclavitud es la de Engels, que subraya la idea de la inexistencia del imperio Romano, del estado Griego y de la Europa Moderna sin la presencia de esta institución (Lotman 1974: 16). Por consiguiente, él también recalca la tesis de que nuestro desarrollo económico, político e intelectual tuvo como primera premisa una forma de organización en la cual la esclavitud era absolutamente necesaria.

Siendo uno de los primeros ideólogos de la colonización francesa, Tocqueville piensa que existe una desnaturalización del principio de igualdad. Opina que, por el momento, es necesario que se prohíba a los negros ser propietarios, pero al mismo tiempo dice que los colonos deben tener el derecho de no ser arruinados por la concesión de libertad a los esclavos, con lo que inserta una defensa de la propiedad, pero también subraya el hecho de que el esclavismo tiene que ser substituido por el colonialismo. Él intenta justificar el colonialismo fundamentando su razonamiento en el principio humanitario de la expansión de la civilización, aunque este argumento será rechazado más tarde.

Tocqueville cree que el peligro del régimen democrático es que cada individuo se preocupe más por sus intereses personales y que ya nadie tome en cuenta el ideal colectivo. Considera la democracia como “la degradación progresiva de la

moral, la decadencia espiritual, la mediocridad de los gustos” (Todorov 1999: 270-272) y afirma que el único medio de combatir la democracia es resucitar el orgullo nacional.

Es sorprendente que su amigo John Stuart Mill fuera más consciente del peligro que supone el nacionalismo que el mismo Tocqueville. Stuart Mill evidencia la posición puramente relativista del nacionalismo. Dice que si continuamos exaltando el denominado *orgullo nacional*, sin juzgar su contenido, vamos a aceptar que existen tantos ideales como naciones. Según él, se debería adoptar un tipo de pensamiento más maleable, pues en vez de pensar en el nombre de la nación se debería pensar en el nombre de la civilización. Precisa que hay sentimientos nacionales que son dignos de respeto, pero al mismo tiempo hay otros que no.

Aunque es consciente de que la diferencia entre indígenas y extranjeros es puramente relativa, esto no le impide exigir que la justicia no sea la misma para todos. En lo que concierne a los “indígenas”, dice que para ellos se pueden establecer consejos de guerra, pero que en realidad este asunto sería de una importancia secundaria, mientras que a los europeos se les deben ofrecer los derechos a los que están acostumbrados como necesidad del mundo civilizado. En consecuencia, la civilización es algo adecuado sólo para los que ya la poseen. Tocqueville llega a la conclusión de que los estados o los pueblos no tienen el mismo tratamiento que los individuos y éstos, por vivir en un cierto estado, al final van a perder los derechos que tenían como seres humanos. Él no pudo concebir que un hombre sea dominado por otro hombre, pero no percibe ningún problema en que un estado domine a otro estado.

Para poder comprender bien lo que es el nacionalismo hay que ver cuál es la clásica distinción entre los derechos fundamentales del hombre. Unos se podrían considerar positivos o sustanciales, y están relacionadas con el principio de igualdad (todos los ciudadanos tienen los mismos derechos: el mismo estatuto en la justicia, el derecho de votar); y otros que se podrían considerar negativos o formales, pues al mismo tiempo establecen una frontera más allá de la colectividad (frontera entre las dos esferas de la vida: la pública y la personal). Se refieren más a la ejercitación del principio de la libertad. Los dos son a la vez complementarios y contradictorios. Si se acentúan los principios positivos, primaría el socialismo, o mejor dicho el *societismo* en su acepción más extensa. Y si se aceptan los principios negativos, se adoptaría el tipo de pensamiento liberal. El nacionalismo sería entonces una proyección de estos principios: “el liberalismo a escala de las relaciones entre estados”.

Otro partidario del nacionalismo es Jules Michelet. Se ve a sí mismo como producto del espíritu nacional. Según él, la idea de nación no pierde su prestigio y su poder persuasivo en el siglo XIX, sino que es más fuerte que nunca. Opina que las nacionalidades en vez de dispersarse ganan consistencia, se individualizan moralmente cada día, y los individuos se convierten en personas. Para él los valores máximos son los nacionales y no los universales.

En la visión de Michelet el pueblo está en contra de cualquier contrincante de la nación. Distingue dos tipos de rivales: los que se interesan por grupos más pequeños que la nación, los llamados *regionalistas*; y los que prefieren un país extranjero a su propio país. Considera que estos adversarios son menos culpables que una visión del mundo opuesta al nacionalismo, como el cosmopolitismo o el

humanismo. Michelet piensa que el error que cometieron los humanistas es subestimar la dimensión social del hombre. Ello nos lleva a deducir que en realidad Michelet asimila el humanismo al individualismo. No considera que la nación sea la única forma de comunidad posible, pues hay también formas infra-nacionales, como la familia, la localidad o la región; y formas supra-nacionales, como un conjunto de países, por ejemplo Europa, que igual que la nación pueden satisfacer la necesidad de pertenencia de cada individuo. Desarrolla una teoría de la evolución social fundada en la liberación de los determinismos naturalistas. Concibe la evolución humana como una extensión de la libertad, como una victoria de lo social, de lo artificial sobre la supuesta simplicidad natural. Concluye que un país se puede considerar más civilizado si está más cerca de sus inicios, porque, según él, las características físicas no se han podido modificar o neutralizar, dado que muchas veces el hombre se mezcla con la tierra y, por lo tanto, se queda solo, enraizado en su territorio, con una tendencia al aislamiento y la barbarie.

Él opina que la mezcla entre razas es una característica del desarrollo. Conservar la originalidad de la raza, evitar el contacto con los extranjeros y rehusar las ideas de éstos, en vez de patentar la evolución es una involución, lo que significa mantenerse incompleto y débil. Aduce: “La desgracia golpea a la individualidad terca que quiere ser única y se niega a entrar en la comunidad. La superioridad de la nación sobre el clan familiar primitivo es precisamente esta capacidad de integrar extranjeros” (Todorov 1999: 294-298).

Llega un momento en el que Michelet cambia de visión teórica. Si hasta entonces consideraba que la mezcla interracial es signo del progreso, ahora piensa

que conservar la individualidad es signo de originalidad. El teórico intenta crear un determinismo fundado sobre la libertad. Aunque en el contenido teórico el concepto de nación y el de raza no son idénticos, porque uno determina una entidad biológica y otro una entidad histórica, cumplen el mismo papel: señalar el comportamiento de los individuos.

Las dos siguientes perspectivas sobre la relación que la nación tiene con el extranjero parten de dos teóricos con los que ya nos hemos encontrado antes: Renan y Barrès. Renan se declara en contra del determinismo nacional. En su teoría sobre la nación, empieza a formar sus pensamientos a partir de la idea de hombre moral. Considera la voluntad como principio del individuo. También se opone a la reducción del comportamiento humano a simples causas externas, como la geografía, las fronteras naturales, las creencias religiosas, las dinastías, porque encima de que todas ellas se encuentra el respeto al hombre considerado ser. El hombre es un ser libre y moral, antes de que forme parte de una raza u otra, antes de adherirse a una cultura en detrimento de otra o antes de la fijación de un idioma; por lo tanto, se pertenece a sí mismo. El ideólogo, siendo un discípulo del Iluminismo, es capaz de percibir la distinción antitética entre *hombre* y *ciudadano*. Al hacer esta diferencia también observa que el orgullo nacionalista no es más que un prejuicio etnocéntrico. Él confiere al nacionalismo un valor histórico y relativo y considera que la causa de las pasiones nacionalistas que surgieron en el siglo XIX es la visión antropocéntrica. Reduce la nación a “hechos tangibles: el consentimiento, el deseo claramente expresado de continuar la vida en común. La existencia de una nación es (...) un plebiscito diario” (Todorov 1999: 303- 307). A partir de esta tesis, desarrolla dos conceptos de nación. Por una parte se podría asimilar a las especies animales, por lo

tanto a una raza, lo que llevaría a la nación a estar en una continúa fase obsidional. Esta idea deriva de un tipo de darwinismo social, sólo que constituye una inmoralidad, dado que entre los animales nunca existe una coalición. Por otra parte, se podría considerar la nación como conjunto de individuos, y se abriría un horizonte internacional que no sería el de la guerra, sino el de una federación. El primer principio es individual, mientras que el segundo sería un pasado común. Al interpretar lo *cultural* de manera patriótica, en realidad hace referencia a una nación-cultura, y no a una política.

Maurice Barrès piensa que para una nación los elementos más importantes son la Tierra y los Muertos, o sea la “natura” y la historia. En sus teorías se concentra en el papel del pasado y acentúa muy poco la influencia geográfica. En conclusión, utiliza un tipo de determinismo histórico. Para sustentar sus ideas utiliza dos metáforas: la de la sangre, para demostrar que el individuo está totalmente determinado por su nacionalidad y no puede cambiarla a su gusto; y la antinomia arraigo–desarraigo. Señala que “el suelo determina la planta, la nación determina al individuo; una planta desarraigada muere, un individuo sin país se marchita” (Todorov 1999: 317). Es absolutamente perceptible que Barrès también utiliza la famosa comparación con el reino vegetal: terreno-nación, planta-individuo.

Como mencioné antes, el teórico considera que todo individuo está determinado por la nación, por el colectivo. Él reconoce y acepta el regionalismo como un tipo de nacionalismo, pero a escala menor. A este regionalismo lo llama *centralismo descentralizado*. En uno de sus escritos se declara socialista, pero en realidad sería un *societista*, pues defiende la prioridad del grupo sobre el individuo.

Muchas veces los términos socialista y nacionalista son sinónimos en sus teorías. Él utiliza los dos sentidos del “nacionalismo”. Subraya que es verdad que el nacionalismo aspira a la fusión de lo cultural con lo político, pero esto no justifica la doctrina según la cual *nosotros* somos privilegiados, mientras que los *otros* son maltratados.

Si hasta ahora adoptó un actitud positiva y subrayó la barrera entre nosotros y los otros, evidenciando que es una frontera que hay que cruzar, demuestra lo contrario en su libro *Contre les étrangers* (1893). En su discurso evidencia una constatación un poco alarmista, al constatar que en Francia viven demasiados extranjeros. Pero esto sería una tautología. Él entiende al extranjero como un parásito que no hace otra cosa que desviarnos del camino de nuestra tradición. Se observa una doble reacción hacia los extranjeros: una que supone un grado más de severidad con los extranjeros, y otra que concede privilegios a los autóctonos. Por consiguiente, Barrès es xenófobo.

La xenofobia es una manifestación racista hacia el extranjero. Lo que el nacionalismo y el racismo tienen en común es la actitud hostil hacia los representantes de la otredad. Por lo tanto, el nacionalismo inevitablemente conduce a la xenofobia, aunque la noción de extranjero no lleva en su contenido las características físicas también. Simplemente, para él cualquier individuo que no es ciudadano es extranjero. Pero el racismo no ve al ciudadano, sino al hombre. Al hablar del nacionalismo, también se habla del “amor a la patria”, pero cuando ésta significa el rechazo al otro, se convierte en una fuente de potencial conflicto.

En todas estas teorías hemos visto que se presta muy poca o casi ninguna atención a la cultura nacional. Si de verdad el espíritu de un individuo fuera, como lo ve Locke, una “tabula rasa”, el individuo no sería capaz de orientarse en la variedad cultural del mundo y tampoco podría ir muy lejos en sus esfuerzos de conceptualizar. Pero afortunadamente el individuo no nace en un mundo, sino en una cultura. Una cultura es una clasificación del mundo que nos permite orientarnos con más facilidad “es la memoria de un pasado de una comunidad, y ello implica un código de conducta, es decir, un conjunto de estrategias para el futuro” (Todorov 1999: 344). Está muy claro que el individuo que tiene más control, o sea conoce en profundidad una cultura, posee una ventaja con referencia al que no la conoce tan bien. Una tradición rica es una ventaja para un individuo.

Por lo tanto, la pérdida de una cultura es una total desgracia. Aunque Barrès y Weil han hablado del desarraigo proyectando esta idea en el plano vegetal, ellos se equivocaron, aunque en realidad es verdad que surge un problema de de-culturalización. Éste no es un problema nacional, porque ya he anotado que una nación puede ser tanto infra- como supra-nacional. La causa del de-culturalismo no es necesariamente una comunicación internacional defectuosa, y si nos imaginamos que existen seres monoculturales, nos equivocaríamos. El pluriculturalismo es una realidad de todos los estados y una cultura se enriquece al entrar en contacto con otra. Tzvetan Todorov dice que un emigrante está más arraigado en su cultura cuanto más lejos de ella está y un viajero no abandona su cultura sólo porque conoció otra.

La contrapartida de la de-culturalización es la a-culturalización. En su nueva cultura un individuo se puede sentir muy confortable, casi como en su propio medio,

aprovechando de su doble posición: la de observador y observado. Los estudios han demostrado que el aprendizaje de una cultura es un proceso mucho más difícil que el estudio de un idioma. La diferencia es sobresaliente entre una persona que asimiló muy bien su nueva cultura y una persona de-culturalizada, que hasta olvidó su idioma de origen, pero tampoco fue capaz de aprender la nueva. En conclusión, la pérdida de la cultura supone la desaparición del propio universo (como podría ser el caso de los exiliados).

Una de las manifestaciones del extranjero es la figura del viajero, del que me ocuparé adoptando la perspectiva de los teóricos del exotismo. El exotismo es una palabra de etimología del griego tardío, *exô* «fuera» *exôtikos* «extranjero, exterior», y es una actitud cultural de agrado respecto al extranjero. Este fenómeno se puede observar en varias etapas a lo largo de la historia de la civilización en expansión. Por ejemplo, citemos la curiosidad de la sociedad romana ante las religiones que estaban al margen del Imperio, o la apertura de China ante las sociedades europeas. El exotismo es un tipo de relativismo igual que el nacionalismo, sólo que son de índole diametralmente opuestas. Tanto el exotismo como el nacionalismo no valoran un contenido estable, sino un país o una cultura en relación con el observador.

Las actitudes del exotismo podrían ser consideradas como las primeras manifestaciones en las que el otro es preferido de forma sistemática al mismo, al compatriota. Es una forma incipiente de la xenofilia. Pero la manera a través de la cual se llega a la forma abstracta de la definición del exotismo demuestra el hecho de que se trata de autocrítica y no de la valoración del otro, de la creación de un ideal, y no de la descripción de una realidad. Nadie es intrínseco a nadie y es porque el otro

no es yo, porque al decir que el otro no es yo, no afirmo nada falso. Lo malo es que el yo no sabe nada del otro y tampoco quiere saber, porque al averiguar algo sobre ese otro no le permitiría mantenerlo en esa fase de relativismo puro que es la alteridad. La paradoja del exotismo es que el conocimiento del foráneo es incompatible e irreconciliable y, por ello, constituye un elogio en desconocimiento. Casi siempre el exotismo presenta una doble faceta, pues hay una atracción por ciertos contenidos en el detrimento de otros. Se podría decir que tiene su auge en el siglo XVIII, y los autores de este movimiento son los escritores de Europa del Oeste, que se consideran los portavoces de una cultura más compleja, pero al mismo tiempo más artificial.

En el siglo XIX aparece la forma contraria, que valora más las tradiciones extra-europeas (árabe, india, china, japonesa) y la resurrección oriental. En este momento Europa del Oeste entra en una fase de falta de consideración, pues se piensa que es más “atrasada” en comparación con otras metrópolis como Tokio o, en otro polo, Nueva York. Tzvetan Todorov dice que la teoría se basa en el eje: simplicidad-complejidad, siendo por lo tanto dos formas simétricas, según la valoración, del pueblo o de la nación, en términos de simple-complejo, artificial-natural.

Hasta una fecha muy reciente el exotismo fue secundado por el primitivismo, entendido en el sentido cultural de la palabra. El exotismo primitivo es una forma que tiene sus raíces en Europa. El impulso lo dan los grandes descubrimientos del siglo XVI, que proyectan la imagen de la Edad de Oro, momento que ya desapareció en Europa. Sería como una sublimación del pasado, que es considerado una etapa de plenitud, en contraste con la decadencia del presente. Personajes como Cristóbal Colón y Amerigo Vesputio son responsables de utilizar las primeras formas de *image*

de primitivos. Podríamos decir que ellos son responsables de crear la imagen del Paraíso desde estas coordenadas.

Otra asociación muy importante es la que se crea entre los proyectos utopistas y las imágenes exóticas. Ejemplos de proyectos utópicos que incluyen imágenes exóticas son las *Utopía* de Thomas Morus (1515), *La ciudad del sol* de Campanella (1602) y *Erewhon* de Samuel Butler (1872). Los autores europeos son responsables de la creación de la figura del “buen salvaje” o de sus avatares. Ejemplos de “buenos salvajes” son *Orou*, el personaje de Diderot, *Chactas*, el personaje de Chateaubriand. Esta imagen tiene un papel muy importante en los siglos XVI y XVIII, pero no es ni la imagen más importante de los pueblos más alejados ni la predominante. Uno de los libros que mejor refleja la imagen del “buen salvaje” es el del barón Lahontan, que aparece al principio del siglo XVIII. Los tres tomos tienen como títulos: *Nouveaux voyages, Mémoires de l'Amérique septentrionale, Dialogues curieux entre l'Auteur et un Sauvage*. No poseen una gran originalidad, porque podemos encontrar esas ideas dispersas en cuentos entre los siglos XVI y XVII. El marco ideológico que se plantea es el igualitarismo y el universalismo. El autor considera que los hombres están hechos de la misma materia y por eso no hay ninguna diferencia entre ellos. En el razonamiento de Lahontan la igualdad económica y la igualdad política están estrechamente relacionadas, dado que la ausencia de cualquier tipo de jerarquía es para él un rasgo de una sociedad salvaje. De esta forma se marca la diferencia entre una sociedad de subsistencia y otra de consumo donde se producen cantidades inútiles y se consume por el simple placer de consumir.

Uno de los autores que influye directa o indirectamente en la visión europea sobre los otros es François-René de Chateaubriand. Pensaba que el viaje inicialmente estaba motivado por el espíritu crítico hacia el propio país. Preparar el futuro viaje provocaba la reflexión. Decía que un mejor conocimiento de los otros permite el perfeccionamiento de sí mismo. Insistía en que las diferencias son muy importantes y, por lo tanto, deben ser precisadas. Cree que una de las características de los pueblos salvajes es que existe la actitud de indiferencia entre lo tuyo y lo mío, ya que las naciones salvajes viven bajo la influencia de los conceptos primitivos y rechazan la idea de propiedad privada, que en la opinión de Chateaubriand era signo fundamental del orden social. Viven bajo condiciones de igualdad y total libertad.

En el primer encuentro con los salvajes, entiende que hay algo de irrealidad en su proyecto, porque en vez de descubrir una oposición jerarquizada entre el hombre natural y el hombre salvaje, descubre un mundo de intersecciones entre los dos. Poco a poco renuncia al exotismo primitivista. Siendo partidario de la Restauración, considera absurdo amar el pasado por el simple hecho de ser pasado. Piensa que mantenerse en una fase conservadora le prohíbe ver que el espíritu humano es perfectible. Para él, los salvajes no representan sólo una entidad homogénea, sino una serie de pueblos que tienen unas características y unos rasgos distintos. Según Chateaubriand, las diferencias de raza o de país desaparecen ante estas características comunes, porque según él derivan de la misma especie.

Él practica en realidad un etnocentrismo estético e inventa un nuevo personaje: el turista contemporáneo. En sus escritos no busca las experiencias intersubjetivas, sino lo propio de cada lugar, el color local, o sea privilegia los objetos en

vez de las personas. Se erige de esta forma en el único sujeto, dando más importancia a la vista en detrimento del oído, a la imagen en vez del lenguaje, porque según Chateaubriand, el oído implica el reconocimiento de otras personas, pero la vista no significa que somos vistos también. En conclusión, él prefiere el pasado al presente y crea la reducción de la percepción de los otros a una simple caricatura. Para sostener esta idea cuenta un episodio con un turco y dice: “He encontrado para él una mejor motivación para mis viajes, diciendo que era peregrino en Jerusalén (...) Este turco no podía entender que dejé el país sólo por curiosidad” (*Apud* Todorov 1999: 416). Era imposible comprender que el individuo se podría convertir en una entidad autosuficiente, que podría vivir solo y que no necesitaba el contacto con otras personas. Uno de los personajes que más se asemeja al autor es René, pues además de llevar el mismo nombre que Chateaubriand, es la imagen catóptrica de éste. A René no le interesa otra cosa que su propia persona, porque al final el sujeto que más relevancia tiene es él. Por lo tanto, su individualismo degeneró en egocentrismo. Si antes Chateaubriand pensaba que el viaje supone perfeccionamiento, ahora piensa exactamente al revés aduciendo que el hombre no necesita viajar para perfeccionarse, porque lleva intrínseca la inmensidad.

Pierre Loti, otro representante del exotismo, toma de su predecesor la idea de turista, pero suma una característica: la evasión. Si Chateaubriand no permitía ningún contacto con el país donde viajaba y no respetaba las costumbres de éste, los personajes de Loti dan más importancia a los hábitos del país en que se encuentran, intervienen en el país renovando las sensaciones a través de la atracción de la extrañeza. Así renueva Loti el exotismo.

Estos dos autores tienen en común su visión etnocéntrica del viaje, pues en ésta no hay más que un solo sujeto. En los escritos se puede percibir una cierta identificación con el otro. Señala: “A veces siento que mi chaqueta es suya y que sólo ahora estoy disfrazado” (Todorov 1999: 425). En realidad tiene la impresión no de ser turco (en *Aziyadé*) o chino (en *Madame Crisantemo*), sino de añadir una existencia más a su propia existencia, pues él pasa con mucha facilidad de una identidad a otra. Según sus palabras, la identificación total es imposible, porque la distinción entre las diferentes razas es insalvable. Él practica el racismo vulgar, ya que se opone totalmente a cualquier tipo de mezcla entre culturas, haciendo de esta forma que el exotismo disminuya. Las dificultades de comunicación le hacen pensar que la idea utópica de la unidad del género humano es inexistente en tanto que percibe que sus pensamientos están muy alejados de las culturas con las que entra en contacto.

La renovación viene de parte de Victor Segalen, que es un escritor que a principios del siglo XX trata el exotismo como una estética de la diversidad, afirmando que exótico es todo lo que se encuentra fuera, en el exterior. En su razonamiento, llega a lo que llama «exotismo universal», un sintagma que apoya su definición del «exotismo esencial». En realidad no se trata de multiplicar unas experiencias, sino de sorprender su generalidad. Es exótico todo lo que es diferente de mí, todo lo que significa el otro. En conclusión, el exotismo es en realidad una forma de alteridad.

Si para Chateaubraind y Loti el viaje era esencial, para Segalen era un subterfugio. Su exotismo al final es particular, como cualquier experiencia. La

experiencia exótica, según el autor, es conferida a todo el mundo con la única diferencia de que a la mayoría de la gente se le escapa. Para subrayar su idea pone como ejemplo la vida de un niño que al principio percibe todo como exótico. Aduce: “La vida del niño comienza con una diferenciación progresiva de la materia, por lo tanto, todo el mundo, al principio le parece exótico” (Todorov 1999: 445).

Si Chateaubriand inventó un nuevo personaje al que llamó turista, Segalen lo denomina de otra forma: *exoto*. Éste es el que es capaz de sentir el sabor del otro, de la diversidad. Primero dice que es necesario empaparse de lo extraño y después salir de ellos, para así poder entender el gusto de la alteridad. Por lo tanto, hay que mantener la alteridad, la libertad y no privar a los otros de la identidad propia.

Como hemos señalado, según Segalen, la experiencia exótica supone dos fases: la primera sería empaparse de otra cultura, y la segunda sería extraerse de esa cultura. Éstas implican el hecho de que cualquier objeto está compuesto, desde la perspectiva del sujeto, de dos elementos. Durante la primera fase el objeto parece ser idéntico al sujeto, o al menos en una parte. En la segunda fase se descubre la irreducible diferencia. Los dos movimientos son indispensables, pues si no se identifica al otro, se le ignora, y sin la impactante diferencia sería perderse en uno mismo. Escribe: “La reacción hacia la omnipresencia del *yo* es por lo tanto una valoración del *tú*. Pero, dejando que sólo el otro hable, te prohibes de nuevo, aunque por otras razones la experiencia de la alteridad” (Todorov 1999: 451). En síntesis, Segalen hace del exotismo una filosofía de la diferencia.

Al final de *Noi și ceilalți*, Todorov identifica diez tipos de viajeros: 1.- El asimilador, representado por Rousseau y Segalen, es poco frecuente en la contemporaneidad. Es el tipo que tiene el espíritu mesiánico, que quiere modificar a los demás en el nombre de los principios universalistas. La figura clásica del asimilador es el misionero cristiano. 2.- El aprovechador, representado por el hombre de negocios (comerciante o industrial). Su actitud es la de una persona que utiliza la alteridad para su propio provecho, es un tipo que se adapta muy bien a diferentes contextos. 3.-El turista, la persona que prefiere el contacto con los monumentos y no con las personas. 4.-El impresionista, representado por Loti, un turista más perfeccionado que se erige en el único sujeto de la experiencia y no le interesan los países o sus habitantes. Él se forma una imagen superficial de los otros y la experiencia ya no es inocente si permite el sufrimiento de los otros. 5.-El asimilado es el individuo que hace el viaje sólo de ida; es el inmigrante que va a los otros para parecerse a ellos. 6.-El exoto, figura creada por Segalen, que da más importancia a la perspectiva del extranjero, pues tiene que alimentar la alternancia. Muchas veces el exotismo fue asimilado a movimientos artísticos como la *ostranenia* de Chklovski y la *verfremdung* de Brecha; en conclusión, ambos son la manifestación del distanciamiento. 7.-El exiliado se parece mucho al asimilado y al exoto, pues es el individuo que se establece en un país sin intentar la asimilación; no busca la renovación de la experiencia e interpreta la vida como no pertenecía a su propio ámbito. Es el extranjero de forma definitiva. 8.-El alegorista, representado por Lahontan, Diderot, Antonin Artaud. Es la persona que dice una cosa y actúa de forma distinta. Es quien se aprovecha en plano simbólico y no material e interpreta la imagen de los otros según las características que encuentra en su propio país, sin la necesidad de observación. 9.-El desilusionado hace el elogio de su país y es

partidarios de la filosofía estoica, taoísta o budista con argumentos para renunciar al viaje exterior y centrándose en el viaje interior. 10.-Y por último, el filósofo, representado por Rousseau, que es la persona que nota las diferencias para poder percibir las características. Está guiado por el precepto de que explorar el mundo es la forma más rápida y más fácil de llegar muy lejos en el razonamiento, en la propia profundidad. En el movimiento hacia los otros se produce un olvido de sí mismo, y la meta final es la manera de descubrir a los seres o las cosas con sus rasgos distintivos.

En conclusión, el egocentrismo es una hipertrofia del principio de la autonomía individual, razonamiento en el cual el individuo es sólo una entidad necesaria, autosuficiente. El cientismo pone la ciencia en el lugar de la religión, mientras que el nacionalismo da más importancia a la pertenencia a un grupo social y cultural. El racismo defiende la necesaria jerarquización de los seres humanos. Por su parte, el exotismo también valora al grupo en vez de al individuo y prefiere las relaciones interpersonales.

El extranjero es el que viene de fuera, es una especie particular del género del Otro y cubre diferentes realidades en función de cada cultura. La definición jurídica del extranjero es “el que no es ciudadano del país en que vive” (Ferréol 1999: 633).

1.2. *El extranjero en las culturas rumana y española*

1.2.1. Modelos culturales

Unos modelos culturales dignos de tomarse en cuenta son los de Kluckhohn y Strodtbeck, Edward T. Hall, Ronald Inglehart y Geert Hofstede. El modelo de Kluckhohn y Strodtbeck o el *Value Orientation Method*, está basado en cinco preguntas con tres tipos de respuesta. Por ejemplo, ¿cuál es la esencia de la naturaleza humana? El modelo de Edward T. Hall pone en marcha conceptos como cultura mono-crónica y poli-crónica, y también el concepto de “puntualidad”. Las culturas mono-crónicas se basan en la secuencia de los eventos; se concentra más en los eventos y manifiesta actitud rígida hacia el tiempo. Las culturas poli-crónicas son las que demuestran una actitud relajada hacia el tiempo.

Una vez establecida esta diferencia, también aparece el concepto de dependencia contextual, que es el grado en el cual los individuos de diferentes culturas se apoyan en la comunicación de las experiencias y las explicaciones comunes a los componentes del mismo grupo. Esta dependencia pone en marcha la oposición de: “In-Group” y “Out-Group”.

El modelo de Geert Hofstede podría denominarse también “de las dimensiones”: el valor, los rituales, los héroes, los símbolos. Conforme a esta teoría, las diferencias culturales pueden ser recibidas a través de cinco parámetros de variación cultural: individualismo/ colectividad, masculino/ femenino, la distancia hacia el poder, la evitación de la incertidumbre, la orientación temporal. Andra Șerbănescu decía que “este modelo de Hofstede es uno «sintético», «artificial» (o sea

no «natural»), en el sentido que “absolutiza”, debido a las necesidades metodológicas, uno u otro de los polos de cada dimensión, sin aprehender las interrelaciones existentes entre estas dimensiones” (Șerbănescu 2007: 144).

1.2.2. Sistemas culturales. El cuadro general de desarrollo de la literatura El concepto de sistema cultural

En la primera parte del capítulo se intentó sistematizar las teorías del extranjero resaltando lo más relevante de cada uno y, como se pudo notar, el foráneo estuvo siempre vinculado a la noción de cultura, por ende, me pareció oportuno procurar definir el concepto de cultura y sistema cultural, indispensables del buen entendimiento del extranjero y del exiliado.

La manera específicamente humana de ser *para sí* comporta un conjunto de ideas, de actitudes, conductas y normas vinculadas a las formas de existencia y comunicación en la sociedad. Independientemente de lo numerosos que sean, los contenidos culturales entran en relación recíproca y se agregan a unidades más grandes, constituyendo a lo largo de la historia un patrimonio con ciertas características. Desde una perspectiva sincrónica, el patrimonio se presenta organizado como un sistema cultural. Su agregación en la diacronía no es un proceso casual, porque dentro de éste las mentes humanas crean enlaces semánticos a través de los cuales las ideas y las actitudes se vuelven inteligibles y transmisibles de una generación a otra como resortes de control sobre la cohesión de la sociedad. La naturaleza humana y la cultura no son niveles separados de la existencia, ni el individuo y lo social se encuentran en contradicción irreductible, sino que se apoyan

y se modelan recíprocamente. El mismo sentido estético fue definido como una actitud social, como placer *compartido*, por más miembros de la sociedad. Estas teorías suponen, por un lado, la presencia de unas similitudes de factura mental entre hombres y por otro lado, un ejercicio común en lo que concierne a su manera concreta de relacionarse un individuo con otros, con el mundo y la existencia, incluso a esa parte que se refiere a la creación: traer a existir lo que, hasta un cierto momento *m*, no tuvo tal precedente.

La noción de sistema cultural parece, sin embargo, ligada a una visión más bien estática del mundo, lo que supone que el estudio científico se ejercería sobre unos “objetos”, o sea, sobre unas formas de existencia exactamente delimitadas y con propiedades establecidas por un período de tiempo suficientemente largo para que las modificaciones de estas características no traigan consigo la necesidad de cambiar su definición como existentes particulares. Aunque ese enfoque se ajusta al estudio de los materiales existentes, como sería el estudio del movimiento de los cuerpos en el espacio tridimensional de la vida cotidiana, sin embargo no funciona igual para la investigación de los procesos inmateriales, como la formación de las mentalidades, la circulación de las ideas, la evolución del sentido estético. La noción de sistema implica la interrelación de unos elementos que se podrían definir de acuerdo con unos criterios de caracterización correctamente establecidos como *distintos*.

Por ejemplo, un dispositivo mecánico simple es el sistema biela-manivela. Dentro de éste, los dos elementos esenciales a través del los cuales se produce el trabajo mecánico tienen cada uno una configuración bien definida y un principio de funcionamiento propio; por consiguiente pueden ser (re)conocidos tomando como

punto de referencia definiciones no ambiguas de sus identidades. Lo mismo es válido para los elementos accesorios con la ayuda de los cuales las dos piezas elementales pueden ser interconectadas en un sistema.

Los contenidos culturales que denominamos *ideas, mentalidades, estilos, etc.*, son más difíciles de definir de manera clara, aunque las palabras que los denominan son usuales y parecen fáciles de entender para quien las utiliza. Además, muchas veces los contenidos culturales no son por completo racionalizados, o sea cristalizados de manera lógica como nociones y operaciones con nociones; por eso, parte de éstos no son expresables a través del lenguaje (cuya utilización para la comunicación se basa precisamente en un sistema de constituyentes y reglas de operación con éstos, en gran medida compartidos por todos los miembros de una comunidad cultural). Es sintomático el hecho de que los poetas a menudo tuvieron la intuición de un “no sé qué” o “no sé cómo”, que no podían asociar a una noción lógica precisa, a una palabra y sólo una capaz de transmitir la entera carga semántica del contenido cultural intuido.

¿Se podría hablar entonces de sistemas culturales? Y si la respuesta es afirmativa, ¿qué podrían tener en común los sistemas físicos y los culturales? Como ya se puede deducir de las afirmaciones anteriores, éstas se asemejan por la *posibilidad que al menos una gran parte de los elementos constitutivos del sistema sean definibles de manera no ambigua* y por la *reproducibilidad de las relaciones recíprocas* de los componentes. *El carácter de sistema* de cualquier multitud radica en que si la natura de la relación entre los dos componentes de éste cambia, entonces se modifica la entera configuración y funcionamiento global del sistema. El vínculo

entre los componentes culturales inherentes de la vida humana se realiza mediante unas formas simbólicas que se agregan, al límite, bajo la forma de códigos culturales o sistema de signos. A partir de estos, los contenidos culturales llegan a ser comunicables, si bien no en su totalidad o no con la precisión que supone la referencia a los existentes materiales utilizados por el hombre para asegurar su subsistencia desde el punto de vista físico. Por tanto, podemos afirmar que la noción de sistema es aplicable a los contenidos culturales también, con la mención de que el estudio de éstos es posible cuando las formas en que se concretan y se conservan sean: texto (ficción o documentación), obras artísticas, musicales, del vestido, arquitectónicas, etc.

1.2.2.1 La diversidad de los sistemas culturales en diacronía y en sincronía

El conjunto de contenidos culturales se constituye en formas diferentes tanto en el plano histórico como en el geográfico. Las relaciones entre hombre y mujeres, adultos y niños, élites y vulgo, individuos y Estado eran diferentes en el siglo V a. C en Atenas y en Esparta o en la Francia de Luis XIV y la sociedad napoleónica alrededor del año 1800. Estas observaciones son banales, pero si las repetimos aquí sirven para introducir la idea de que las reflexiones sobre la cultura constituyen la introducción necesaria para el estudio comparativo de las literaturas.

Ya que las estrategias de los pasos comparatistas van siempre apoyadas y elaboradas en interdependencia con las visiones sobre la cultura, los principios comparatistas y los métodos de cotejo de los textos presentan también especificidad diacrónica y sincrónica. Así, la presentación monográfica de los autores en orden

cronológico o aleatorio indica la centralidad de las preocupaciones para la causalidad, tanto si su importancia es exagerada (siguiendo el orden cronológico que a toda costa lleva a la demostración de una filiación), como si es radicalmente negada (la opción por lo aleatorio sugiere que, en la respectiva visión, las opciones temáticas y formales de los autores serían imprevisibles, sin tener ningún vínculo con el contexto socio-cultural). El estudio diacrónico de las formas literarias está en relación con la idea de la existencia de arquetipos ideales definitivamente establecidos para cada especie, que se actualizarían de manera más o menos feliz a través de las creaciones concretas de diferentes autores de varios períodos históricos.

El estudio del movimiento de las influencias, si se limita al descubrimiento de las rutas transcurridas por un cierto generador de texto entre una “fuente” y una “meta”, se correlacionaría, a su vez, con un concepto corpuscular-mecanicista. Especialmente en el siglo XIX, favoreció la extrapolación sobre la cultura, con consecuencias, por otra parte, nefastas: la atomización del sentido de la obra y la ignorancia del carácter interpretativo de cualquier “préstamo”. Es fácil deducir que las observaciones sobre el fenómeno literario, como sobre la cultura en general, sacan a la luz problemas teóricos sin duda importantes. Por eso, no es superfluo notar que en los últimos dos siglos las investigaciones sobre la cultura superaron el estadio de la especulación impresionista y se formó una disciplina científica, *la culturología*. Se trata de la reflexión articulada a base de un enfoque pluridisciplinario en que la información derivada de la sociología de la literatura y comparatismo contribuyen a la caracterización de las tendencias culturales. Surgieron numerosas teorías, pero la que asumimos como base para nuestro análisis pertenece a Iuri Lotman, miembro de uno de los más activos y poderosos colectivos de las ciencias humanistas del siglo

XX, el de la Universidad de Tartu (Estonia). El motivo principal de esta opción fue exactamente la posibilidad que la visión de Lotman deja: la de integrar la literatura en la dinámica del conjunto de las actividades creadoras.

De acuerdo con el estudioso estoniano, la caracterización de un sistema cultural no alude al agotamiento de los fenómenos culturales que se manifiesta en un espacio social y en un intervalo de tiempo determinado, sino a la descripción de los códigos culturales que lo constituyen: código científico, religioso, figurativo, comportamiento etc., evidenciando la relación jerárquica existente entre éstas. El estudio de los códigos culturales no es una meta en sí, sino una etapa preliminar indispensable para la investigación propiamente dicha de los sentidos actualizados en la comunicación cultural a través de los rituales, textos, obras filosóficas, plásticas, musicales etc. Partiendo de los códigos culturales conocidos, el estudio de la cultura significa *la interpretación* de los fenómenos y procesos que la componen.

Opiniones convergentes a la de Lotman existieron en el último cuarto de siglo. Muchos investigadores así lo demostraron como Cornelius Castoriadis y Ioan Petru Culianu. Así, el filósofo observaba en 1975, el carácter “no exhaustivo”, pero *estructural*, de los contenidos inéditos creados por cada comunidad cultural (Castoriadis 1999: 215-216). Por su parte, el historidor de las religiones recalca en 1982 la *selectividad* de los sistemas sémicos dominantes en las comunidades culturales a lo largo de la historia y por lo tanto, revelaba la importancia de la interpretación (Culianu 1994: 34-35). Al principio de la última década del siglo XX, el filósofo francés Edgar Morin asume de la epistemología de Th. S. Kuhn el concepto de *paradigma*, inicialmente aplicado a los contenidos y operaciones

implicadas en el proceso del conocimiento científico, y lo extrapola al área general de las mentalidades. El paradigma está constituido de *elementos, relaciones, modelos, valores y logros extraordinarios*, asociados con *operaciones preferenciales*, que dominan los procesos de pensamiento de una sociedad en período histórico definido. Una vez más, se resalta el papel de la interpretación en la formación del discurso cultural. El carácter selectivo del paradigma, determinado por lo sistemático de éste, se expresa por el hecho de que el conjunto de contenidos que lo forman no tiene carácter de colección, sino que se forma a base de la compatibilidad y las relaciones lógicas entre sus constituyentes (Morin 1991: 214sq.).

1.2.2.2 “Corredores” culturales: dinámica y síntesis de los sistemas

Lo indicado puede ser un argumento para mostrar que hay una dinámica interna de los sistemas, pero que no explica el movimiento de los contenidos culturales entre áreas pobladas de comunidades distintas desde el punto de vista lingüístico, religioso, socio-económico y, en sentido amplio, institucional. Ahora bien, la experiencia hasta la fecha -independientemente de su base metodológica- llevó a la conclusión de que las formas en las que se materializan las ideas, las actitudes, los valores y las normas definatorias para sistemas culturales distintos presentan, sin embargo, similitudes. Éstas se pueden aclarar por su correspondencia con rasgos inherentes a la manera de ser humana (así llamadas “universalii culturales”) o por contactos entre poblaciones.

Para grandes zonas de la Europa medieval y renacentista, la configuración de las áreas culturales no coincide con los estados naciones del período moderno. Por

ello, la historiografía reciente propuso el estudio del movimiento de las ideas, de los temas y de las formas culturales en “áreas” y a lo largo de unos “corredores”. Estos últimos coinciden con las zonas geográficas adecuadas a la comunicación, que son posibles y efectivamente han puesto en contacto poblaciones de diferentes regiones con sistemas diferentes, dando lugar a procesos de contaminación y de síntesis cultural.

El académico Răzvan Theodorescu, el promotor de este método de investigación, observa que –lejos de estar disponible sólo para la zona del sur-este de Europa, que se presta particularmente a este tipo de acercamiento- ofrece aclaraciones válidas acerca de la constitución de la comunidad europea en su conjunto. Notó que:

[...] lanzando una mirada tanto hacia el Occidente merovingio, carolingio y romano, como hacia Bizancio, el Islam y el mundo escandinavo, una profunda investigación de historia comparada murió –en los múltiples planes de la vida de las sociedades antes y después del año 1000- las relaciones existentes y las influencias mutuas, incluso de algunos orígenes clásicos o protohistóricos, sin fecha común, eran la fuente de algunos desarrollos paralelos, a menudo interdependientes (Theodorescu 1999: 87).

En consecuencia, en el territorio de Europa se distinguen algunas áreas relativamente homogéneas desde el punto de vista cultural, desde la prehistoria hasta la época moderna. Estas áreas no coinciden con las lingüísticas, porque al nivel de unos subsistemas, que no sean el literario que está estrechamente relacionado con el lenguaje, se manifiestan formas culturales homogéneas. Estas áreas son:

- Zona Mediterránea occidental (Península Itálica, sur de Francia, Península Ibérica).

- Zona Europa del Noroeste (del Macizo Central francés, cuenca hidrográfica del Loire y del Sena, hasta los Países Bajos y la cuenca del Rin, y del perímetro de las Islas Británicas).
- Zona Europa Central (la cuenca del Danubio en el curso superior y medio, la cuenca del Saar y de la Vístula, el arco de los Cárpatos).
- Zona del Mar Báltico (Península Escandinava, Península de Jutlandia, el litoral del Sudeste del Báltico).
- Zona de Europa Oriental (del arco de los Cárpatos hasta los Urales, y en el Sur limitado por el litoral nórdico del Mar Caspio y el litoral del Mar Negro).
- Zona de Europa de Sudeste (el curso inferior del Danubio, la Península Balcánica, el litoral del noreste del Mar Adriático, hasta la desembocadura de la Tisza en el Danubio).
- Zona Mediterránea oriental (Península Griega, Archipiélago Griego, el litoral oriental del Mediterráneo, Chipre).

En estas zonas existieron “corredores” culturales, como por ejemplo, los transalpinos entre la Península Itálica y la cuenca del Rin o del Rhin, respectivamente el Sur de Europa o los trans-balcánicos, dirigidos desde Constantinopla hacia el oeste, norte y este, de modo que las influencias bizantinas se sintieron desde el siglo X hasta el siglo XIV, de las desembocaduras de Tisza hacia Rusia, pasando por los Países Rumanos (Theodorescu 1999: 24-48).

En lo que concierne el aspecto lingüístico, del último ejemplo evocado se puede deducir que los idiomas utilizados por los habitantes de estas zonas no constituyeron

ni factores estimuladores ni frenaron la comunicación entre los portadores de unos sistemas culturales distintos. Así, las influencias bizantinas se transmitieron a través de la Llanura Panónica y la zona de los Cárpatos Meridionales en el área de la iconografía desde el siglo X hasta el siglo XVIII (Theodorescu 1999: 44-46) y automáticamente marcaron la visión sobre la estructura del universo invisible y del cuerpo humano y del espíritu en todo este período. Ello fue independiente del idioma hablado por los maestros pintores de iconos que las asumieron o de la fase evolutiva que el idioma pasaba en el momento. En otros casos, el bilingüismo de los habitantes de la zona de contacto o el empleo de idiomas de la misma familia (por ejemplo, los idiomas eslavos hablados por poblaciones fronterizas) facilitaron el movimiento de unos grandes conjuntos de contenidos culturales. Por último, hubo situaciones en las que la unidad lingüística aseguró la comunicación entre zonas con sistemas culturales diferentes: es el caso de las provincias rumanas. Unitarios desde el punto de vista étnico y lingüístico, Muntenia, Moldavia y Transilvania participaron en gran parte del segundo milenio en sistemas culturales diferentes, pero crearon, a lo largo de los “corredores” que los atraviesan, espacios de comunicación y síntesis cultural.

Esta situación se mantuvo hasta el siglo XVIII, estando vinculada al imaginario de las sociedades premodernas (Theodorescu 1999: 46). A partir del siglo XIX, el concepto de *área cultural* se superpuso cada vez más al concepto de *estado nacional*, pero se desarrolló también la idea de la elaboración de un patrimonio europeo y hasta universal de los valores culturales, completamente liberado de los criterios de elecciones lingüísticas y políticas, y formado a base de valores. El viejo sueño de los intelectuales renacentistas, “República de las Letras”, intenta una vez más tomar forma. Es problemático establecer los criterios de valores universales, y de aquí

derivó otro problema, esta vez epistemológico: ¿se puede establecer un sistema de valores unitario para todas las civilizaciones, es decir, definitorio para la modalidad de ser generalmente humana? ¿Quién lo podría establecer con imparcialidad? ¿La deseada generalidad no reduciría el enriquecimiento y la variedad de las culturas a un conjunto de esquemas abstractos, pobres?

Estas preguntas reorientaron metodológicamente la investigación varias veces a lo largo del siglo XX, sin llegar a un acuerdo sobre una metodología unitaria. Como en muchos aspectos los textos actualizan sistemas culturales distintos, un único método de investigación sería inadecuado. En consecuencia, en la actualidad los objetivos del comparatismo literario se encuentran más en las relaciones entre autores, entre textos o constituyentes de textos a través de un acercamiento interdisciplinario, en relación con marcos más amplios de los sistemas culturales y de los subsistemas que los componen.

1.2.2.3 Características de los sistemas culturales. Consecuencias en el área literaria

Al intentar definir la cultura y sus características, es inevitable no escribir de una parte muy importante de ésta, la literatura. Ésta es fuente de influencias y portadora de cosmovisiones, de individuos y cultura. Por ello, en los siguientes apartados se intentará explicar la relación de la literatura con la cultura y de éstas con el extranjero, el exiliado.

Las teorías antes mencionadas evidencian el *carácter dinámico* de la cultura en el sentido de que, históricamente, dentro de la misma sociedad los contenidos culturales, los códigos se modifican de acuerdo con unas *leyes específicas* y debido a las *relaciones con estos contenidos y los sistemas de signos*. La transformación que se da en el género literario, por ejemplo, las modificaciones de las técnicas narrativas de una prosa se producen en modalidades específicas, pero se correlacionan con mutaciones de otros sistemas: artísticos, filosóficos, científicos, económicos, etc. Así, la emergencia de la novela como principal especie de la prosa europea en el siglo XVIII se enlaza con la crisis de la literatura clásica, pero el fenómeno en discusión se debió tanto a factores de orden socio-económico como cultural, que actuaron simultáneamente en un largo período de tiempo. Los contenidos culturales del clasicismo son sentidos como caducos: se modificó la concepción sobre la vida, sobre la acción socialmente útil y sus resortes, sobre los derechos y las obligaciones civiles, la importancia de las clases sociales, etc. Ello acaeció antes que el substrato metafísico de la tragedia clásica y el carácter anhistórico de los temas apareciera discutible desde la perspectiva de la mayoría de los receptores, antes de que la expresión en versos y el tono grandilocuente de los personajes fueran sentidos como artificiales.

Las relaciones recíprocas entre los sistemas de signos del interior de cada cultura cambian también de un período a otro. Así, en la Italia del siglo XV la literatura estaba más cerca a la pintura, mientras que en el siglo XVI estaba más cerca de la música. En la España de Quevedo y Góngora, la literatura se situaba más cerca de la mitología (en un sentido muy interesante, que se podría describir como “mitificación de una Antigüedad imaginaria”) después de que, en el siglo anterior,

desarrolló temas inspirados en la vida contemporánea. De todas maneras, los cambios no son radicales, porque en el siglo XVI ya había acercamientos de la literatura a la mitología. Algunas de las grandes piezas que han pasado a considerarse canónicas portan asiento mitológico, como ciertos poemas de Garcilaso que revitalizan el mito de Dafne o historias como la de Hero y Leandro, por poner casos. De otro lado, la picaresca, que se extiende por el siglo XVII, toca problemas de actualidad y así sucede en el mismo *Quijote*.

Dado que los sistemas culturales son estructuras dinámicas, nunca se podrá *delimitar con precisión entre los contenidos* informativos, que son el objeto de los cambios entre los códigos componentes. Esto significa que *no se pueden establecer relaciones unívocas* de tipo causa-efecto y que *la propagación de la influencia está acompañada por la aparición de unos cambios en el nivel de las formas simbólicas* propias a diferentes códigos. Así, aunque la literatura del siglo XIX sufrió una masiva influencia de las ideologías sociales, no vamos a encontrar más que de forma excepcional en la ficción (como por ejemplo en Stendhal) estos “préstamos” en forma de citas o de formulaciones discursiva explícitas, sino que vamos a poder observar sólo las convergencias de ideas que resultan de la interpretación de textos literarios e ideológicos. En ciertos períodos, este tipo de cambios y los cambios de configuración de la ficción y/o de las técnicas literarias son más acentuados.

En estos casos, hablamos de crisis de la cultura (literatura). Al degradarse, los contenidos de los sistemas requieren replanteamientos, las relaciones entre sí se desestructuran y dependiendo de la coyuntura cultural-histórica, puede que el sistema se renueve o, al contrario, se pulverice dejando fragmentos como

“materiales” disponibles para formaciones ulteriores. En otros períodos, al contrario, el sistema se consolida manteniendo delimitaciones estrictas entre lo que hay dentro y lo que no es propio de éste. Por ejemplo, la élite que fomentó y desarrolló el clasicismo en la literatura francesa separó cuidadosamente no sólo las clases sociales, los privilegios y las obligaciones, sino también los géneros literarios “mayores” de las “menores”, el cómico del trágico, el verso de la prosa, la literatura (clasicismo) de la contra-literatura (barroco).

Términos como *individuo* y *cultura* aparecieron varias veces a lo largo del discurso de los teóricos sobre el extranjero. Hasta ahora se pudo observar que cualquier individuo nace y se forma como ser y como identidad en una cultura, muchas veces su ámbito propio, pero para poder definirse a sí mismo hoy día es necesario tener contacto con otras culturas.

El término cultura ha rivalizado mucho tiempo con el de civilización, que en su acepción clásica y con referencia a la “sofisticación de las actitudes” se opone a la barbarie y evoca a la vez “la máxima expresión del humanismo” (Ferréol 2005: 181). La palabra *cultura* proviene del latín y es un derivado del verbo *colere*. Se podría definir como la totalidad de las obras de arte creadas por una comunidad humana (literatura, música, pintura, escultura) y de forma particular los conocimientos de un individuo acerca de éstas. Ello también se podría denominar *alta cultura*. Otra definición de la cultura sería la suma de los valores, las normas, instituciones, artefactos específicos de una comunidad (modelos de vida, valores humanos, creencias religiosas, formas de pensar, estándares estéticos, expresiones lingüísticas, estilos de comunicación), es decir, una civilización determinada con todas sus

manifestaciones. Por consiguiente, es una estructura de sentidos transmitidos por vía histórica o como aparece en el Diccionario de la Real Academia Española “conjunto de conocimientos que permiten a alguien desarrollar su juicio crítico” o “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grados de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc”.

Si hasta ahora esta palabra surgió en contextos como nacionalismo, civilización, exotismo, etcétera, el semiólogo ruso Iuri Lotman en *Studii de tipologie a culturii* (1974) intenta analizar la cultura desde un punto de vista textual. De esta forma, ayuda a crear una *image* literaria y testamento sobre los procesos de *a-culturalización* y *de-culturalización* y sobre la formación de un cierto tipo de alteridad. El semiólogo de Tartu concibe la cultura como un fenómeno con una estructura constante, con carácter inexorable, sin la cual la existencia de la humanidad sería imposible. Es analizada desde la perspectiva de un mecanismo semiótico, que tiene como objetivo mantener la información. Este mecanismo está en una fase incipiente y posee una organización extremadamente compleja y elástica, un sistema de signos organizados. Y como decía Taylor, es la suma de instrumentos, de utensilios técnicos, de instituciones sociales, de las creencias, tradiciones e idiomas. Por lo tanto, es la suma de la totalidad de la información de factura no-hereditaria mezclada con los medios de organización y mantenimiento de ésta.

Ciertos investigadores decían que uno de los principales promotores de la idea semiótica del proceso de comunicación fue Aristóteles, al afirmar que una cosa se puede utilizar de dos formas distintas: en la primera al objeto se le dan sus funciones normales y previstas, y en la segunda el objeto se utiliza con finalidad diferente a la

propia. Como consecuencia, el hombre está inmerso en dos procesos: uno en el que tiene el papel de consumidor de unos valores materiales, y otro en el que es acumulador de información. Ambos constituyen necesidades vitales, puesto que el primero satisface las necesidades biológicas del hombre, pero para su existencia social éste necesita la presencia de ambos.

Si hasta ahora no es muy clara la vinculación entre las teorías sobre el extranjero y estos apartados, es evidente que los términos están relacionados. Para entender mejor la complejidad del extranjero, hay que comprender el significado de la cultura, porque como se ha notado ya, éste está siempre visto en relación con la cultura o la civilización. Así como se podrá ver en el siguiente apartado, al hablar de las perspectivas rumanas y españolas sobre el extranjero, es inevitable tocar el sensible tema de la cultura, de los sistemas culturales y las influencias.

En opinión de Lotman, la cultura se constituye como manifestación semiótica y verbal. Utiliza el lenguaje como signo semiótico y, por lo tanto, adquiere las características de un sistema secundario en forma de supra-estructura de un idioma. Examina la cultura de una colectividad con la cultura universal y la estudia en un metanivel. La observa en su cualidad de lenguaje único, de “sistema de signos organizados en una estructura jerárquica única y en una jerarquía unificada por normas que ordenan su combinación” (Lotman 1974: 20). Él divide cada cultura en sus lenguajes constitutivos. La estructura cultural como lenguaje se manifiesta a través de la presencia o la ausencia de infra-lenguaje; y la relación entre sus estructuras, como la *creolization*, la incompatibilidad. Por lo tanto, la cultura es un conjunto de sistemas semióticos (lenguajes), que tienen una formación histórica y se

pueden mezclar en una jerarquía única (supra-lenguaje), por lo que también podría ser una simbiosis de sistemas independientes.

Lotman toma como punto de partida la idea de que la cultura es un manajo de textos. Así, el semiótico llega a la idea de *culturología*. Deduce la existencia de cuatro tipos de cultura: el tipo semántico (simbólico), el tipo sintáctico, el asemántico-asintáctico y por último el semántico-sintáctico. Cada uno de estos tipos corresponde a unas épocas culturales; por ejemplo, el tipo asemántico-asintáctico corresponde al Iluminismo, y el tipo semántico que encaja en el período medieval. Por lo tanto, la perspectiva sobre el extranjero pasará por los cuatro tipos de cultura.

1.2.3. El extranjero. Imagen y estereotipos.

Al principio de este trabajo he anotado algunas características de la perspectiva rumana sobre el extranjero. En ese apartado se puede observar que con los años se ha creado un magma de ideas concerniente a este problema. Muchas veces los rumanos han sido condenados por su xenofobia, judeofobia o por ser muy inhóspitos con los extranjeros, pero estas reacciones de las que les culpan tienen un substrato histórico. Durante largos períodos de tiempo, el espacio cárpatodanubiano-pónico fue invadido por los romanos, por varios pueblos migratorios, por los otomanos, etc. Los rumanos vieron rota su identidad étnica por tantos pueblos que dominaron su territorio. Algunos ejemplos, que pueden dar cuenta de la imagen de los rumanos sobre sí mismos son estas frases: “Muchos se han burlado de los rumanos «como sólo se ha hecho del judío y del gitano»”, “ La actitud hacia los rumanos fue una «vergonzosa tolerancia, como la de los judíos», “«La época que empezó con el año 1659 fue para los rumanos lo que para el pueblo israelita fue la

esclavitud de Babilonia, en la cual los rumanos aún gimen»” (*Apud* Oișteanu 2001: 308). O como decía C. Rădulescu- Motru:

Además de los muchos defectos que se le atribuye y que habría tenido que destruirlo, el pueblo rumano sufrió a lo largo de los siglos varias invasiones y dominaciones extranjeras. Oprimido, privado y forzado en varias ocasiones a vestirse con ropa de una cultura inapropiada a su naturaleza. Y, sin embargo, vive, teniendo una lengua unitaria y un alma unificada (Rădulescu-Motru 1998: 561).

En 1934 Nichifor Cranic decía que muchas veces se dijo del pueblo rumano que es muy hospitalario y tolerante con los extranjeros, pero este pueblo no puede ser de otra forma con el extranjero que lo empobreció³. Según él, la tolerancia supone consentimiento, mientras que la debilidad yace derrotada.

En este capítulo voy a utilizar algunos términos desconocidos por los de fuera de Rumanía o por los que no están familiarizados con el espacio rumano que se explicarán durante el texto cuando surjan. Tal vez así el lector comprenderá mejor a lo que me refiero. Estamos hablando de un pueblo mucho más homogéneo que los alemanes, como decía el filósofo rumano Constantin Noica en *Pagini despre sufletul românesc* (2008), que aducía: “¿Por qué nosotros, los rumanos, étnicamente hablando más homogéneos que los alemanes tuvimos que *esperar la suerte* mil años? ¿La situación geográfica desfavorable, la adversidad de las condiciones históricas, las invasiones bárbaras, los vecinos salvajes?” (Noica 2008: 7). Rumanía es un lugar que está situado en la confluencia de unos importantes y muy bien constituidos espacios socio-políticos, etno-lingüísticos y cultural-profesionales. Es el punto de confluencia

³ Nichifor Cranic (1889-1972) fue un escritor, poeta, periodista, político, director de revistas, editor, filósofo (creador del movimiento *gădirist*), pedagogo y teólogo rumano.

entre el cristianismo católico y el protestante con el ortodoxo. Se halla en la frontera entre Europa Central, Oriental y la de Sur-Este, en la intersección entre los Imperios Habsburgo, Zarista y Otomano. Un cuento del folklore urbano apunta muy bien y con gracia la posición de “frontera entre imperios” del espacio rumano. Este cuento apareció en 1844 (véase los Adjunto1 y 2) en la revista vienesa *Der Humorist* y es el que sigue:

Se dice que un inglés, queriendo estar en la misma noche en tres imperios, se habría ido al único lugar en la tierra donde este buen resultado era en aquel momento posible: en el punto llamado *triples confinium*, del norte de Bucovina (al lado del pueblo Noua Suliță, en el Prut), donde se encontraba la frontera entre el imperio ruso, austriaco y otomano. El viajero inglés habría bebido té en Rusia, vino en Austria y café en Turquía, sentado en una silla con tres pies, cada uno clavado en otro imperio (Oișteanu 2001: 14- 15).

En las últimas décadas se escribió muy poco sobre la manera en que se refleja la imagen del extranjero en la cultura rumana. B. P. Hasdeu publicó en la revista *Columna lui Traian* algunas respuestas a unas preguntas relacionadas con la percepción de los rumanos acerca del extranjero, de las personas de otro pueblo o etnia⁴. Con ello entramos en el campo socio-cultural de la *imagología*, que es el estudio de las imágenes o de las representaciones del extranjero, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos, y en general de las opiniones sobre otros pueblos y culturas. El objetivo principal es revelar el valor ideológico y político, porque la descripción de un país cuestiona la visión que un autor tiene de su propia cultura y al mismo tiempo su identidad cultural o como decía Pageaux:

⁴ Bogdan Petriceicu Hasdeu (1836-1907) fue un escritor y filólogo, académico, enciclopedista, lingüista, folclorista, historiador y político rumano.

Miro al Otro y la imagen del Otro, a su vez, provoca cierta imagen del YO que mira, habla o escribe. Es imposible que, en un nivel individual (el escritor), colectivo (sociedad, país, nación) o semicolectivo (una opinión común, la literatura) la imagen no aparezca como la negación del Otro, complementariedad y prolongación del Yo y del espacio de éste. Al Yo le gustaría decirlo al Otro, pero (por buenas y complejas razones) el Yo tiende a negar al Otro, diciéndose sólo a sí mismo (Pageaux 2000: 84).

La imagología trabaja con la *image* que se constituye a través de una comparación continua, que recorre el trayecto de la *identidad* a la *alteridad*, términos antagónicos, pero complementarios. La imagen proviene de la *concienciación* de un *Yo* referido a *Otro*, de un *Aquí* referido a un *Allá*. Se trata de lo que Pageaux llamaba *écart* entre dos realidades culturales.

Si nos referimos a la imagen y la recepción del extranjero en diferentes culturas, distinguimos tres maneras fundamentales de referirnos a éste. Primero sería la *manía* que supone que la realidad de lo extranjero sea considerada superior a la cultura observada, a la cultura de origen. A la valoración positiva de lo extranjero se opone una visión negativa, despreciativa de la cultura de origen; por lo tanto, la imagen de lo extranjero se trata más bien de un *mirage* que de una imagen. En segundo lugar, estaría la *fobia* que significa que la realidad de lo extranjero es considerada inferior a la cultura de origen, que en este caso es vista como superior. La existencia de ésta afecta la cultura de origen. En tercer lugar estaría la *filia*, que supone que la realidad de lo extranjero es vista como positiva, lo que significa que la misma cultura observadora se valora como positiva y complementaria a la cultura observable. Por lo tanto, pasa por el sentimiento de reconocimiento del otro, viviendo al lado de *Él*, delante del *Yo*.

Para el filósofo francés, Emmanuel Lévinas, la *filia* mira al *Otro*, descubriendo que tiene cara (la cara es para éste metáfora de la alteridad), porque la mirada dirigida hacia el *Otro* es en realidad una mirada hacia sí mismo y la mirada hacia el *Sine* (foro interior) pasa por el *Otro* también.

Como hemos visto hasta nuestros días, cuando una colectividad (confesional, étnica o de otra naturaleza) intenta definir la identidad de otra colectividad, tendrá como punto de referencia sus propios valores o rasgos identitarios, evidenciando las semejanzas, pero sobre todo las diferencias. Lo inverso también es válido: es verdad que para definirnos mejor a *nosotros* los necesitamos a *ellos*. La manera en que la sociedad en su conjunto trata a los extranjeros es definitoria para los estadios evolutivos de la respectiva sociedad.

En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Miguel de Unamuno decía que cuando Pedro se encuentra con Juan, no hablan sólo Pedro el real con Juan el real, sino también la imagen de Pedro sobre sí mismo con la imagen de Juan sobre sí mismo, así como la imagen que Pedro tiene de Juan y la imagen que Juan tiene de Pedro. Al reemplazar los dos nombres con *el extranjero* y *el rumano/ el español*, vamos a entender mejor la complejidad de la ecuación imagológica.

A la hora de hablar de imágenes y de percepciones, implícitamente trabajamos con clichés más o menos evidentes que no expresan algo falso, sino una verdad parcial elevada a rango de verdad general. Atribuirle a toda una colectividad una característica que tiene sólo una parte es síntoma de un tipo de razonamiento estereotipado y cómodo y es el indicio de la comunicación unívoca de una cultura

amenazada por el bloqueo. El cliché es una imagen ultrasimplificada de un fenómeno determinado por el medio cultural en que aparece. Con referencia a esto, Lucian Blaga decía en uno de sus escritos que los prejuicios tienen sustrato metafísico, y por eso no se pueden quebrantar y reemplazar más que por otros prejuicios⁵. El prejuicio es la negación de la racionalidad. Casi nunca se trata de un acto individual y subjetivo, dictado por unas interpretaciones personales. Pertenece a una sensibilidad que expresa la hegemonía cultural de una idea con respecto a otras.

Trabajando con categorías, nuestro pensamiento es, en buena medida, estereotipado y no hay mucho que hacer más que realizar y determinar el grado de deformación de la realidad que éste introduce. Por lo tanto, la capacidad metapoética supuesta por cualquier cultura o manifestación cultural se reduce a un mensaje único. El estereotipo es una imagen cristalizada e invariable de un objeto; es el resultado de dinámicas socio-culturales, de muy larga duración y de lenta sedimentación, que determinan la proliferación de éstos en todas las expresiones culturales fabricadas en serie y le confieren el carácter policontextual, es decir, se puede utilizar en cualquier momento. Es señal, y se refiere a un sólo sentido y eleva un único elemento a esencia de fenómeno, pero no es sólo señal de una cultura bloqueada, sino que descubre una cultura tautológica, repetitiva. Virtualmente puede ser un mito o un elemento discursivo degradado, dado que el mito genera una serie de estereotipos. Por lo tanto, la formación de los estereotipos es un proceso cognitivo de categorización social, con la función de simplificar y sistematizar los estímulos recibidos por el individuo “con

⁵ Lucian Blaga (1895- 1961) fue un filósofo, poeta, traductor, dramaturgo, catedrático y embajador rumano.

el fin de facilitar la adaptación cognitiva y de comportamiento en una situación de comunicación nueva” (Șerbănescu 2007: 171).

Los individuos filtran permanentemente los estímulos recibidos del medio a través de su propia cultura. Cuando la realidad percibida parece salir de los paradigmas ya existentes, las personas recurren a los estereotipos que son “cortocircuitos de percepción” por los cuales los individuos frente a lo desconocido intentan incluir estas percepciones en categorías *a priori* constituidas por medio de la extensión de unas características de un grupo sobre todos los componentes del grupo. Por ejemplo, los italianos son habladores, los alemanes son puntuales, etc. En la visión española el holandés es industrioso, el inglés tradicional, el francés metódico, ameno el italiano o según otra fuente “El italiano, «listo, pero frívolo y cobarde en la guerra». «Al francés le engaña siempre la mujer y odia a los españoles». «El inglés es aburrido y muy hipócrita». «El norteamericano es como un niño y poco culto...»” (Díaz-Plaja 2010:310).

Los estereotipos son el resultado de la diferente focalización entre culturas y la disipación de las semejanzas. Andra Șerbănescu dice que la construcción de los estereotipos es un proceso que se fundamenta sobre la simplificación, la reducción de la complejidad, la exageración y distorsión, la generalización, la presentación de las características culturales como innatas. Cada cultura tiene sus estereotipos sobre las personas pertenecientes a otras culturas y también sus propios estereotipos sobre sus miembros, los individuos de la misma colectividad. En el caso de España, además de los estereotipos sobre otras culturas, se manifiesta diseminación regional,

multiplicándose de esta forma las descripciones de caracteres regionales. Respeto a esto Gracián caracterizaba:

...al vulgo de Valencia como incrédulo, al de Barcelona como bárbaro, al de Valladolid como necio, al de Zaragoza como libre, al de Toledo como novelero, al de Sevilla como vocinglero, al de Córdoba como embustero y al de Granada como vil (*Apud* Caro Baroja 2004: 48)

Incluso se dan estereotipos por entre los habitantes de localidades; por ejemplo, los de Lepe son exagerados, los de Almendralejo francos y brutos. Estas características son recogidas por los chistes y los refranes.

El estereotipo varía en tiempo y espacio. Por ejemplo, Gilles le Bouvier en el libro *Le livre de la description des pays* (1908), caracteriza a los habitantes de diferentes países a través de los estereotipos. Dice que los ingleses son sangrientos y comerciantes codiciosos, los polacos son ásperos y nerviosos, los castellanos son temperamentales. En un libro que circuló en Austria en el siglo XVIII, *Scurtă descriere a neamurilor europene*, la imagen de los europeos es la siguiente: el español es inteligente y sabio, el francés es cauteloso, el alemán es espiritual.

Los estereotipos están en la base de las leyendas etiológicas. A través de estas leyendas, nos enteramos de cómo fueron establecidas, de una vez por todas, las características de cada etnia, los regalos que cada etnia recibió. En este caso el pensamiento estereotipado está llevado al límite. Hay leyendas que caracterizan a los pueblos desde el punto de vista zoomórfico y ello es propio de la tradición rumana y

paleoeslava⁶. El texto se titula *Înțeleptul sau învățătorul tuturor cuvintelor Domnului nostru Isus Hristos* y fue redactado en la forma usual de pregunta y respuesta. A la característica de cada animal le corresponde el pueblo simbólicamente asociado con él. Por ejemplo, el italiano es león, el alemán es águila, el árabe es verraco, el turco es dragón, el serbio es lobo, el rumano es gato.

Los regalos étnicos que distribuyó Dios a la vez que creó el mundo son tema recurrente en los cuentos populares. Uno de estos cuentos fue tomado por el escritor rumano Mihail Sadoveanu en la novela *Baltagul*, que apareció en 1930. Escribe:

Nuestro Señor, después de haber hecho el mundo, puso orden y firma en cada pueblo. «Al alemán le dio el tornillo, y al gitano el violín», «Al serbio le puso en la mano la azada» y al turco le dijo «que seas estúpido, pero que tengas poder sobre los demás, con la espada», y por último, a los rumanos, que llegaron últimos al reparto de los regalos divinos, Dios les dijo: «No os puedo dar más que un corazón de luz, para disfrutar de lo que ya tenéis, para que todo os parezca bueno, que os venga el del violín y el de la bebida [el ruso], que tengáis mujeres guapas y cariñosas» (Sadoveanu 1996: 33- 34).

En otro texto rumano antiguo, que data del principio del siglo XVIII, son mencionados los regalos que Dios da a diferentes naciones:

A los turcos el comercio,/ la borrachera y la suciedad a los rusos,/ el vigor y la necesidad a los serbios,/ el aleccionar y la mentira a los que pertenecen a Roma,/ la asquerosidad a los alemanes,/ la sarna y la debilidad a los sajones,/ al griego la desgracia del dinero,/ el orgullo al polaco,/ la hermosura a los *cerchez*⁷,/ la jactancia al moldavo,/ la envidia a los rumanos,/ la deslealtad a los arrumanos,/ la riqueza a los judíos,/ la pobreza y la desnudez a los gitanos (*Apud Oişteanu 2001: 247*).

⁶ Que se refiere al idioma eslavo antiguo (eclesiástico); en plural hace referencia los pueblos eslavos más antiguos.

⁷ Cerchezi es una población del norte del Cáucaso, cuyo territorio está entre el Mar Negro y Osetia. La mayoría vive ahora en Rusia.

Hablando del extranjero en el espacio rumano, hay que hablar de las dos facetas del problema. Por una parte, los rumanos son juzgados por tener una actitud intolerante hacia el otro; por lo tanto, se acepta la idea de la xenofobia del rumano, su intolerancia que también se ve manifestada en la actitud del mundo político y periodístico de la época *Pașoptistă*.⁸ Entonces surgieron muchas controversias relacionadas con el problema. Escritores y políticos defienden la tolerancia rumana, el *românismul*⁹, mientras que otros no. Es muy conocido el debate de C. Rădulescu-Motru con E. Lovinescu. El primero, defendía *românismul* y lo consideraba manifestación de la realidad histórica (supraindividual) rumana, diciendo que:

...la razón del *românismului* hay que buscarla en la realidad histórica del pueblo rumano; realidad ideada en la medida de la eternidad, y no de la actualidad (Rădulescu-Motru 1998:508).

Rădulescu-Motru aducía que lo más importante de un pueblo es el valor espiritual de los individuos, visto como algo innato que mejor define lo propio y diferenciador de cada pueblo. Según el crítico, este valor era el manantial cultural porque de allí surgían y se conservaban las tradiciones y las costumbres de un pueblo. Por lo tanto, la cultura era la acumulación de costumbres seculares, vistas como algo inimitable en las que la influencia de los préstamos es mínima:

⁸ Época *Pașoptistă* (1830-1860) es un período alrededor de la Revolución de 1848, que se caracteriza por la emancipación social y nacional, y que aboga por la Unión de los tres Principatos.

⁹ *Românismul* es una noción puesta en marcha por Vasile Alexandrescu Urechia en 1858, y es un sentimiento que tiene que ver con la etno-génesis del pueblo rumano, con su descendencia latina, con la continuidad y permanencia en los territorios habitados por ellos, incluyendo los territorios que temporalmente están bajo la dominación de los países vecinos y también tiene que ver con la pertenencia del pueblo rumano al cristianismo de rito ortodoxo.

La cultura en sí, modelo imitable, no existe. Cada pueblo saca a la luz, como obra de cultura, lo que tiene innato en sus predisposiciones. Los préstamos no aceleran con un segundo siquiera el tempo del desarrollo cultural de un pueblo. Cada pueblo tiene su propio ritmo de desarrollo (Rădulescu-Motru 1998: 511).

En el centro de la ideología estaba el paisano enraizado en lo tradicional, el pueblo en sí, que guardaba y conservaba casi intactas las tradiciones y las costumbres. Esta es una idea romántica que tiene sus antecedentes en los teóricos alemanes de los siglos XVIII y XIX que hablaban de *Volkgeist*.

La ideología, el *românismul* tenía dos vertientes: un lado de crítica negativa, ideada por los miembros de *Junimea*¹⁰, que veían el *românismul* como una reacción especial del alma rumana contra los avances materiales, los préstamos europeos que se adherían sin discernimiento en el país. Otro lado provenía de la obra constructiva que consistía en fijar el ser rumano en el centro de la vida política y económica.

Muchas veces esta ideología estuvo confundida con el “xenofobismo” y el “ortodoxismo”, pero en realidad ésta es la manifestación del nacionalismo:

Românismul no es ni xenofobia, como consideraban unos, ni “ortodoxismo”, como decían otros, sino un nacionalismo, más abismado y más integrado en las creencias del siglo. Es el nacionalismo que surgió de las condiciones históricas de nuestro pueblo (Rădulescu-Motru 1998: 518).

En el discurso de Rădulescu-Motru se cristalizan por una parte las objeciones de la inadaptabilidad del carácter espiritual de nuestro pueblo al mecanismo del

¹⁰ Junimea fue una sociedad literaria rumana constituida en Iași en 1863 y fue la asociación intelectual y política más influyente de Rumanía en el siglo XIX.

nuevo tipo de vida social. Tiene la culpa el mundo político. De otra parte, quiere determinar la causa de este cisma, como decía Eugen Lovinescu.

Los dos concuerdan en la definición de la cultura, vista como fundamento de la vida social, como fortalecedora de las relaciones de solidaridad y de continuidad entre los miembros de diferentes generaciones, con la capacidad de transformar unos individuos en un organismo unitario a través de los bienes espirituales, como las creencias religiosas, los valores morales, el idioma, la expresión artística o las instituciones comunes.

El crítico Eugen Lovinescu discute respecto al discurso del Rădulescu-Motru con las ideas de *Junimea*, que aunque son de un valor ideal, no son contingentes con la realidad. Los considera una oposición anticipada a la evolución histórica y la negación de unos hechos sociales ya cristalizados.

Si C. Rădulescu-Motru culpa a la clase política de aquel entonces de la falta de identidad nacional, Lovinescu viene diciendo que es imposible culpar a una sola generación de políticos y que hay que considerar todos los eventos que contribuyeron a la evolución histórica del pueblo. Señala:

De la ausencia de esta acumulación no puede ser culpada la «politiquería», sino la misma evolución histórica del pueblo rumano. La falta de previsión en cualquier ámbito o la falta de identidad nacional no pueden ser los frutos de la política de una sola generación, sino que aparecen desde lo profundo de los embates históricos, aparecen como efecto de los siglos de desvío de nuestro pueblo de su camino evolutivo normal (Lovinescu 1997: 218).

Exactamente lo que el otro culpaba, éste lo confirma y lo pone bajo una luz favorable diciendo que:

la «politiquería» que de cinco troncos de país realizó, en menos de un siglo, un organismo vivo y trazó el cuadro necesario para el desarrollo de una cultura rumana, integral y en sentido de la raza, a través de la creación de un valor espiritual, que el paso de los años nos negó (Lovinescu 1997: 219).

Si hasta ahora he presentado la visión político-cultural, merece evidenciarse también la perspectiva de un filósofo sobre el problema. Así, Lucian Blaga entendió el *românismul* en sentido espiritual, como patrimonio artístico. En su opinión los determinantes estilísticos representan la identidad del *românismo* a lo largo de las épocas.

Un fenómeno similar se puede observar en el siglo XIX en España. Surgen imágenes de una España tradicional y pintoresca, debida a los poetas románticos, a los viajeros europeos y norteamericanos que transitan por España. Fruto de ello es uno de los grandes estereotipos, Carmen, en la versión de Merimée y en la de Bizet. En el meollo de las preocupaciones artísticas los hombres y las mujeres que habitan un país son interesantes en tanto pertenezcan a la masa popular, vistos como factores de una “*noología abisal*”.

Después de este “excursus” sobre los momentos de resurrección de la identidad tanto española como rumana y sus manifestaciones, volvamos al asunto de los estereotipos. Hay que mencionar que en algunos momentos hasta los judíos mismos adoptan el estereotipo de la tolerancia rumana. Uno de ellos es Carol Klüger,

que habla sobre el carácter del pueblo rumano observando que la tolerancia y la riqueza del alma constituyen su lado noble. Una posición similar se percibe en un artículo del periódico judío *Fraternitatea*, que señala que Rumanía fue como El Dorado de todos los refugiados, ya que reinaba la tolerancia religiosa, la forma de vida patriarcal y que las gentes eran afectuosas, pero que con el tiempo las cosas han cambiado y se manifiesta el egoísmo en el nombre del nacionalismo, y los extranjeros ya no ven Rumanía como un lugar donde pueden encontrar la felicidad. Existieron personas que subrayaron el excepcionalismo rumano, como el nacionalista Aurel V. Popovici, el folclorista Artur Gorovei o el geógrafo Simion Mehedinți. Pero las conclusiones ditirámicas estaban en total desacuerdo con los discursos de los intelectuales de la época de los años 20 y 30.

En la época inter-bélica se redefine el concepto de “benevolencia” o de “tolerancia rumana”, debido al nuevo contexto socio-político. Después de la adopción de la nueva Constitución de 1923, a todas las minorías existentes en Rumanía se les concedieron derechos civiles y políticos totales. Paralelamente y con la incorporación de nuevas provincias a la Rumanía Grande, el número de las minorías aumentó de forma considerable. Las estadísticas demuestran que en ciertas regiones el número creció del 30% al 50%. Los ultranacionalistas consideraban esta característica del espíritu étnico ya no una virtud del pueblo, sino una debilidad que lo disuelve, como un virus que afecta el sistema inmunitario de lo nacional. Varios intelectuales, como Emil Cioran o el historiador literario Leon Volovici, se indignaban contra la bondad del rumano con el extranjero, subrayando que exactamente las virtudes del pueblo, como el bienestar o la bondad, atrasaron la evolución de éste: “La adversidad hacia los extranjeros es tan característica de la sensibilidad nacional rumana que nunca

podrán separarse” (Cioran 1936: 202). Otros intelectuales, entre los cuales está Mircea Eliade, pensaban que las reacciones alarmistas son generadas por un *imbécil complejo de inferioridad* hacia los extranjeros, pero más tarde sus opiniones se radicalizaron y decía que la identidad étnica rumana se disuelve debido a los elementos alógenos.

Hay testimonios escritos sobre la auténtica hospitalidad del rumano, pero asimismo hay documentos que testifican la verdadera repulsión del pueblo hacia los extranjeros. B. P. Hasdeu decía al final del siglo XIX que a veces la hospitalidad repercute sólo sobre el extranjero indígena como el cristiano o el rumano “de fuera del pueblo”, pero no sobre el extranjero alógeno, especialmente de otra religión.

Hablando de hospitalidad y tolerancia rumanas, el historiador Lucian Boia concluye que la primera es propia de las sociedades o mentalidades tradicionales y muchas veces está relacionada con cuestiones mágicas y rituales. Se dice que el vernáculo es hospitalario con el extranjero *ahora*, para que él y los suyos tengan afluencias *después* (el resto del año); el primero le ofrece al extranjero *aquí* para que sus muertos reciban *allá* (en el otro mundo). Todas estas fases se refieren a la tradición cristiano-ortodoxa de ofrecer dádiva a los pobres y a los extranjeros. Esta creencia está resumida en un proverbio rumano que dice: “Cine dă, lui își dă/ Quien da, se da a sí mismo”. Entonces en las coordenadas de la hospitalidad tradicional se vislumbra la lógica de un contacto ritual de una reciprocidad mágica (*do ut des*). En estas condiciones la hospitalidad no está necesariamente determinada por altruismo o generosidad, sino más bien por un arcaico código de comunicación.

En un estudio realizado en los años 90 (véanse los Adjuntos 3 y 4) se demuestra que los rumanos se consideran “hospitalarios”, autoestereotipo con carga positiva muy bien enraizado en la cultura. Generalmente ésta es la cualidad psicomoral frecuentemente atribuida a este pueblo. En la misma encuesta el autoestereotipo negativo atribuido a los rumanos fue la “tolerancia”. Por lo tanto, igual que los intelectuales rumanos de los años 30 (Nechifor Crainic, Emil Cioran), los ciudadanos de los años 90 perciben la “tolerancia” como un vicio.

La manera en la que “nosotros” entendemos la “hospitalidad” es intentar hacerlos a “ellos” “sentirse en casa”. Por eso los antropólogos consideran que el papel de la “hospitalidad” es la de integrar a los extranjeros en el mundo social del anfitrión. Éstos consideran que la hospitalidad y la hostilidad son la cara y la cruz de la misma moneda, hecho sugerido por el origen de los dos términos: *hospes* (huésped) y *hostis* (hostil). Los antropólogos piensan que la excesiva hospitalidad tampoco es señal de la tolerancia. Como eres extranjero o sea “diferente”, vas a ser tratado de forma diferente; por lo tanto, los sentimientos xenófilos, igual que los xenófobos, no anulan las diferencias culturales entre el extranjero indígena y el alógeno. La xenofilia es considerada un sentimiento discriminatorio también. Paradójicamente las dos actúan en situaciones distintas en la misma comunidad tradicional. Se dice que la diferencia cultural se puede anular sólo en el momento en que empieza a practicarse la *in-diferencia*. El elogio de la “in-diferencia” lo hacía también el intelectual rumano de origen judío Felix Adeca a finales de los años 30. Él no reprendía a los antisemitas, sino a los filosemitas. Señalaba:

La simpatía, la atracción, la afección que el judío ejercita sobre otros, no es, desde mi punto de vista, una satisfacción ni un motivo de paz interior. Los

que se declaraban, explícitamente y con buena fe encariñados con nuestro pueblo ante los demás son a su vez autores de una discriminación (*Apud* Oişteanu 2001: 29-30).

Él continúa diciendo que cuando una persona le dice que es *filosemita*, algo le parece sospechoso y prefería la indiferencia.

Al repasar las teorías sobre el extranjero y la manera que tienen las diferentes culturas de reflejar al otro, hemos notado que muchas veces las discrepancias interculturales surgen a partir de las diferencias entre unos códigos culturales aparentemente menores. Puede pasar que simples formas de hablar, de costumbres o aspectos físicos aumenten la distancia interétnica mucho más que las doctrinas religiosas. Por ejemplo, los españoles eran percibidos por los franceses como hombres dados a la *rodomontade*, mientras que en los países protestantes eran tachados principalmente por la palabra *bigotry*. En las leyendas búlgaras, por ejemplo, los rumanos son percibidos como peludos. Esta imagen se forma al apoyarse en una asociación homófona entre el término *vlas/ vlasi* (pelo) y el etnónimo *vlah/ vlasi* (valaco). Los rumanos eran recibidos de la misma forma en las leyendas húngaras. Otra visión sobre el extranjero es la de enemigo, conforme con el principio latino *hospes hostis*. Por ejemplo, para un español todo extranjero es un huésped, pero éste hará bien en recordar siempre que es un foráneo. En conclusión, nos podemos dar cuenta de la fácil operación al nivel del inconsciente colectivo.

A veces, el extranjero es considerado una figura maléfica omnipotente. Él provoca a los hombres el mal de ojo, y no sólo esto, sino también muchas

enfermedades. Este tipo de imagen vivió en algunos dichos populares o hechizos. El mismo principio opera también sobre el inconsciente colectivo siguiendo la regla según la cual al enemigo, a veces político, se le atribuye la culpa de ser “el extranjero”. De esta forma él no es solamente un ciudadano de segundo nivel, sino también *el otro*, un traidor, un enviado de los “enemigos de la Patria”. En conformidad con el principio latino mencionado anteriormente, el extranjero no es sólo el enemigo, sino también el enemigo es extranjero.

Con los años, la figura del foráneo creó en toda Europa abismales espantos sobre la suciedad y mórbidas inquietudes hipocondríacas. Se promulgaron varias leyes que tenían como meta la protección de la sangre y del honor. El léxico de este tipo de propaganda estaba dominado por palabras como *limpieza* y *purificación*. Estas leyes se apoyan en unos prejuicios sobre el mal olor del extranjero, que pueden ser considerados como una forma de la alteridad de la receptividad, que se manifiesta al nivel de la mentalidad popular conforme al principio “lo diferente huele diferente”. Esta teoría puede ser argumentada con la perspectiva de los grecolatinos que pensaban que “la suciedad del otro huele muy mal” (*stercus alteritas cuique mal*) y la propia “huele muy bien” (*stercus suum cuique bene*).

Normalmente, los componentes del grupo mayoritario tienen la tendencia de percibir a los individuos del grupo minoritario o marginal como sucios y malolientes. Las formas de *cynophobia* y *lycophobia*, o la reacción agresiva de los perros hacia todo extranjero, es otro ejemplo de la *image* negativa que la figura del extranjero ha desarrollado. La reacción agresiva de los perros se manifestaba debido al olor específico del visitante. Cualquier extranjero que llega al pueblo, especialmente si

viene del medio urbano, es tratado de esta forma. En la óptica del paisano rumano, si un perro ladra a un extranjero significa que se trata de una persona muy mala y si un perro no ladra a un hombre, en la mentalidad popular es síntoma de no-alteridad, de pertenencia al mismo pueblo. Esta circunstancia se refleja incluso en la literatura. Uno de los mejores sonetos de Góngora empieza “Descaminado, enfermo, peregrino, / en tenebrosa noche, con pie incierto” (Góngora 1982: 324) y contiene elementos narrativos ya que describe la situación de un peregrino que se pierde y encuentra albergue en una choza de pastores; allí se enamora. Para marcar que el peregrino es un desconocido, Góngora presenta a un perro que le ladra: “Repetido latir, si no vecino,/ distinto oyó de can siempre despierto,/ y en pastoral albergue mal cubierto,/ piedad halló, si no halló camino” (Góngora 1982: 324). Este soneto es de suma importancia porque guarda el germen temático de las Soledades, es decir el hospedaje “Pagará el hospedaje con la vida;/ más le valiera errar en la montaña/ que morir de la suerte que yo muero” (Góngora 1982: 324).

El extranjero y la mujer eran considerados factores de maldad, dos instrumentos del Diablo; por lo tanto, la mujer extranjera era un doble agente del mal. El casamiento entre un hombre rumano y una mujer que no lo fuera tenía una connotación negativa, porque se pensaba que ésta haría al hombre enemigo de su nación. Los arrumanos también consideraban el casamiento interétnico prohibido, calificándolo como una vergüenza¹¹.

¹¹ Arrumanos (Aromâni) son una rama del pueblo rumano del norte y centro de Grecia, Macedonia, Albania, Rumanía y Bulgaria.

En Rumanía varios *ofis* prohibían las bodas con personas de otra ley o etnia. Parece que esta mentalidad era más antigua, según lo confirman los testimonios de un monje italiano que viajó varias veces por tierra moldava. Éste decía que si un ortodoxo se casaba con una católica o viceversa, a éstos se les ponía en la cabeza un círculo de bronce rojo y así se les causaba la muerte.

Los casamientos mixtos no sólo eran vedados por las leyes escritas y orales en los siglos XVII-XIX, sino hasta época muy reciente, en concreto hasta el siglo XX cuando en Rumanía se instauró la dictadura y la etnocracia en 1938-1944 (véanse los Adjuntos 5 y 6) y al mismo tiempo se adoptó la ley racial. Como podemos observar, la raíz de estas leyes está en las teorías racialistas de Arthur de Gobineau, que consideraba que el fenómeno de la decadencia de los pueblos sería el resultado del encuentro entre diferentes razas.

Aunque no siempre el destino de los rumanos de Transilvania fue asociado a la imagen del judío errante. El rumano errante y sin país permaneció en el imaginario autoidentitario hasta muy tarde, más exactamente hasta 1918, fecha en que Transilvania se unió a Rumanía. La figura del rumano errante sobrevivió en la literatura. Por ejemplo, el poeta nacionalista Octavian Goga escribió todo un libro dedicado a éste: *Câtece fără țară (Cantos sin país)*. Emil Cioran también manifiesta la crisis del destierro, sintiéndose realmente sin país, hasta llega a afirmar que “Je suis métaphysiquement juif” (*Apud Oișteanu 2001: 309*).

Otra imagen del extranjero que se creó en la imaginería popular fue la superstición a través de la cual los extranjeros traen buena suerte si te encuentras con

uno a la hora de emprender un camino. La mayoría de las veces el valor mágico se le concede al judío, al gitano o al turco. Los primeros testimonios de esta superstición en el pueblo datan de 1757: “El gitano lleva buen augurio, porque, cuando te encuentras con él por el camino, te va bien” o “Si en el camino te encuentras con un judío o gitanos, te irá bien ” (*Apud Oișteanu 2001: 321-322*).

Otra imagen mágica es la que tiene que ver con el *polaznic*, o sea, con el primer huésped. Es una influencia que se manifestó sobre los habitantes de Moldavia, pero llega de los rutenios o los guzuls del norte de Moldavia. Era necesario que el primer huésped, para que traera suerte, fuera rico, independientemente de la etnia a la que perteneciera. Hay ejemplos de este tipo de supersticiones en Moldavia y Bucovina: “Mucha prudencia con los extranjeros que entrarán por la primera vez en tu patio” o “Como será tu huésped en San Basilio, así serás tú, con riquezas o saciedad” (*Apud Oișteanu 2001: 331*).

El caso español presenta más variedad en cuanto a los tópicos que se crean. Esta peculiaridad aparece porque el carácter español se puede descomponer en lo catalán, lo andaluz, lo extremeño, etc. Por lo tanto, las calificaciones de Gracián, por ejemplo, sutilmente crean la pendiente cada vez más abrupta hacia la alteridad.

Escribe:

Y no solamente se echa de ver en regiones tan apartadas; pero si consideramos las provincias que rodean a esta España, podremos repartir las virtudes y vicios que hemos contado entre los moradores de ellos dando a cada cual su vicio y virtud. Y si no consideramos el ingenio y costumbres de catalanes, valencianos, murcianos, granadinos, andaluces, extremeños, portugueses, gallegos, asturianos, montañeses, vizcaínos, navarros, aragoneses y los del riñón de Castilla. ¿Quién no ve y conoce que éstos

difieren entre sí, no sólo en la figura del rostro y compostura del cuerpo, pero también en las virtudes y vicios de ánima? Y todo nace de tener cada provincia de estas su particular y diferente temperamento (Caro Baroja 2004: 49).

Hay estudiosos del siglo XVIII que consideraban la caracterización de un pueblo en general y del español en particular como síntoma de la decadencia política. Por ejemplo, el Padre Peñalosa identificó cinco virtudes de los españoles (religiosos en extremo, orgullo militar, de linaje, de monarquía y de generosidad) que según él despoblaban y arruinaban el país. Decía que la religiosidad se manifestaba como fanatismo y la hidalguía como orgullo de linaje.

Igual que el Padre Peñalosa, Fernando Díaz-Plaja caracteriza al español en función de los pecados capitales. Díaz-Plaja describe al español a través de sus “pecados” y a la vez evidencia la relación que éste desarrolla con el extranjero y la alteridad. Por ejemplo, en el capítulo “Soberbia” dice que al hombre del pueblo le parece raro que una persona no hable en castellano, debido al hecho de que según ellos equivale realmente a hablar en cristiano. Otra cosa que el extranjero tiene prohibido es hablar mal de España, aunque el español acabe de maldecirla.

1.2.4. El extranjero como valor de la alteridad

Tal como se pudo observar anteriormente, la alusión al extranjero se hace a través de un sistema doxológico, con predominio de las *idées reçues*. La base está constituida por la rígida oposición binominal de tipo *yo/tú, oeste/este*, estableciéndose un orden de soberanía, una cadena imaginaria de la existencia, como algo inherente

de cualquier concepción que divide el mundo en grandes entidades que coexisten con una disposición de tensión creada por lo que se considera como diferencia radical. Por lo tanto, se polariza la distinción y la limitación del contacto entre culturas, tradiciones y diferentes tipos de sociedades.

Antes he anotado que para la propia definición, imagen, idea o experiencia es imperativo el contacto con éstos. Se podría decir entonces que además de la relación dialéctica que se establece entre *yo/tú*, el foráneo cumple una función instrumental. Lo utilizamos para puntualizar lo característico de nosotros. Pero para que se pueda llegar a esta posición es necesario establecer que el extranjero ocupa una posición de observador y observable. Por lo tanto, no es una acción unidireccional, como en el caso de la relación Occidente-Oriente, sino bidireccional, dado que ellos también precisan del contacto con *nosotros*. Muchas veces la figura del extranjero es una caricatura, porque en realidad éste representa pulsiones negativas, como el miedo y entonces la caricatura es una forma de defensa contra una realidad difícil de aceptar.

Por consiguiente, la relación que se establece entre dos entidades de este tipo tiene como punto de partida la invalidez del foráneo. Por ello, considero imperiosa la redefinición del concepto del foráneo y de la entidad del exiliado. Si antes se fijó el cuadro de referencia del extranjero y de las actitudes que éste despierta en las culturas rumana y española, me parece oportuno puntuar la dimensión de la alteridad de éste. Se podría afirmar que el extranjero es una de las más hondas y más recurrentes imágenes del Otro, independientemente de las imágenes que adquiere a lo largo del tiempo.

Alain Finkielkraut se mostraba muy interesado por la fenomenología de la existencia histórica, por los pequeños dramas que definen las actitudes colectivas a lo largo del tiempo. A menudo la exterioridad se distorsiona bajo el imperio de la matriz cultural, y de entre los símbolos que sorprenden en este aspecto está el *extranjero*, considerado reflejo de la *alteridad* y claramente definido por el filósofo Jacques Derrida. Dijimos que la alteridad es el antónimo de la identidad. Pero ¿qué es la identidad? Igual que la *alteridad*, es un concepto *polimórfico* cuya esencia es dialógica. Ésta no puede constituirse sin el diálogo con el *otro*. La imagen de sí está sometida al reconocimiento del *otro*. El reconocimiento está inscrito en la dialéctica de la identidad y de la alteridad.

Uno de los filósofos contemporáneos que trató el tema fue el escritor francés Paul Ricœur, que proponía en *Soi même comme un autre* (1990) un análisis de la *alteridad* desde la hermenéutica del sujeto, creando el lugar para la *filosofía de sujeto*. Plantea la idea de un fuero interior enraizado en la historia, al que accedemos sólo a través de los símbolos, signos o textos; por consiguiente, es un tipo de conocimiento indirecto. Aducía que la identidad del fuero interno está en permanente cambio. Según él, hay propiedades que son estables, como el carácter, y particularidades que se podrían modificar en función de los proyectos en los que se implican y donde la *permanencia* toma la forma de la fidelidad a los compromisos. Disocia dos significaciones, dos polos de inscripción en la temporalidad, importantes en la identidad, en función de lo que se entiende por identificar el equivalente de *idem* y de *ipse* latinos. El polo *idem* está caracterizado por la inmutabilidad en el tiempo. Escribe Paul Ricœur:

L'indéité, au sens d'*idem*, déploie elle-même une hiérarchie de signification [...] et dont la *permanence dans le temps* constitue le degré le plus élevé, à quoi s'oppose le différent au sens de changeant, variable (Ricœur 1990: 12-13).¹²

Sin embargo, el polo *ipse* está caracterizado por la falta de abertura hacia el cambio, hacia lo diferente. Leemos: "l'identité au sens d'*ipse* n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité" (Ricœur 1990:13).¹³

Estos dos polos no pueden existir uno sin el otro; por lo tanto, son indisociables y constituyen la identidad del sujeto. Como se puede observar, la reciprocidad de la relación es una de las formas necesarias de considerar la *alteridad* en la formación de la identidad. Según Ricœur, el fuero interior no se puede entender a sí mismo más que por la representación del *otro* como punto de partida. Entonces, se podría afirmar que se manifiesta una estructuración a través de la *alteridad*, que en la teoría del filósofo francés es el centro de la interacción verbal: "quando je dit «tu», j'entend que tu est capable de te designer à toi-même" (Ricœur 1993:92).¹⁴

La *alteridad* es al mismo tiempo condición e instrumento de la dinámica identitaria. Se fundamenta sobre la afirmación del *yo*, y también se refiere a *nosotros*, caracterizado por una serie de determinaciones que permiten a cada *yo* situarse en relación con *mismo otro* y reconocerse en una serie de valores, de modelos y de

¹² La identidad en el sentido del *idem*, despliega una jerarquía de sentido [...] y la *permanencia en el tiempo* es el nivel más alto, lo que se opone a lo diferente en sentido de cambio, variable.

¹³ La identidad en el sentido de *ipse*, no implica ninguna declaración acerca a un supuesto centro inmutable de la personalidad.

¹⁴ ...cuando digo «tú», entiendo que tú eres capaz de designarte a ti mismo.

idearios transmitidos por una colectividad con la que se identifica. Podríamos afirmar entonces que la identidad se fundamenta sobre un imaginario colectivo que es, como decía Lévi-Strauss, “un centro virtual que constituye un indispensable punto de referencia para la explicación de ciertas cosas, pero que no tienen contingencia con la realidad” (*Apud* Ferréol 2005: 332).

Como mencioné en el apartado anterior, la identidad colectiva se estructura sobre unas representaciones mentales en las que se lleva a cabo un proceso de actualización de topologías, necesarias para el entendimiento y la extrema simplificación de lo real. Estas representaciones se pueden manifestar, como he dicho, en forma de creencias o estereotipos y, por lo tanto, cumplen una función interpretativa de la realidad. Los estereotipos y las creencias son instrumentos que facilitan la comprensión del mundo. Son manifestaciones de un tipo de pensamiento cristalizado a las que Lucian Blaga llama *noologia abisal*. Ésta está constituida por unos horizontes inconscientes, horizonte espacial y temporal que para Kant son formas de la sensibilidad, una realidad trascendente. Blaga llama “horizontes del inconsciente” a los actos creativos tanto en el mundo sensible como en el inteligible. En el sensible son un simple diagrama del paisaje, mientras que en el inteligible son lo mismo para todos los individuos. En conclusión, el horizonte inconsciente es considerado factor constitutivo del ser, fuente de la *alteridad*. Esto quiere decir que cada individuo tiene inscrito en el inconsciente una serie de datos que le hacen sentirse parte de un grupo, de una colectividad. Este sentimiento de pertenencia a un grupo o colectividad le confiere la identidad colectiva.

Ahora que se estableció qué es la identidad, cuáles son sus características y cuál es su esencia, me parece oportuno hablar del concepto de la *alteridad*. En los debates filosóficos actuales, raramente se hace la distinción entre las denominaciones latinas de *aliud*, que es el apelativo genérico para designar al *otro*, y *alter* que define al otro en relación con cada uno. Semánticamente es el antónimo de la identidad. El concepto de la *alteridad* es una noción filosófica impuesta por el filósofo Emmanuel Lévinas. En su concepción, la *alteridad* supone un llamamiento hacia el *Otro*, y este acto de identificación constituye la verdad individual y la posibilidad de detectar la presencia de Dios. La *alteridad* presupone la renuncia al confort de la soledad con la esperanza de tomar en posesión la imagen del *Otro*. Hay varios filósofos que han dedicado estudios al tema, como por ejemplo Friedrich Hegel, Edmund Husserl, Emmanuel Lévinas, Martin Buber, Jean Baudrillard y Marc Guillaume.

La noción de la alteridad no es un concepto nuevo en la filosofía, pues aparece ya en los diálogos de Platón. Para el filósofo griego, la alteridad era el juego instituido entre el *mismo* y el *otro* como géneros del Ser (Sofista y Timaios). En la modernidad el juego no desaparece, pero ya no se manifiesta a través de las nociones impuestas por Platón, sino que se da entre el *yo* y el *no yo*.

Independientemente de la visión o del lenguaje adoptado, el punto común de todos es el carácter dialéctico o dialógico. Quiero decir que, igual que la identidad, la alteridad necesita al *otro* para poder definirse a sí misma.

A lo largo del tiempo se crearon diferentes formas de presencia del *otro*. Por ejemplo, Freud consideraba que la alteridad es la experiencia del niño con la persona de al lado, que está representada por cualquiera que no sea la madre. Los

antropólogos llamaban la alteridad *alter-ego* y significaba la afirmación fuera de mí a un polo *non-yo*, al cual le atribuimos los mismos pensamientos que a mí. El *otro* puede ser visto como factor generador de peligro (enemigo), pero en este caso el término utilizado para denominar la alteridad ya no es *alterus*, sino *alienus*. Como se puede observar al principio del capítulo, el *otro* llega a ser el *extranjero*, el huésped (la perspectiva de las religiones monoteístas), o por extensión, el pobre, el huérfano, la viuda.

El problema de la relación entre el individuo y la exterioridad se manifiesta aún en términos hegelianos. Se plantea el problema desde el conflicto de las consciencias. Para éste la relación con la alteridad es similar a la correlación dialéctica establecida entre el amo y su esclavo. En esta relación el amo y el esclavo son, uno por el otro, la representación de la alteridad. Pero en este caso se trata de una alteridad problemática, porque no se limita a una situación estéril, a una localización frente a frente. La esencia de la concepción de la alteridad en términos hegelianos es que la autodefinición se puede producir sólo a través del contacto con *otros*. Muchas veces la relación está determinada por enfrentamientos o ascensiones, todas motivadas por la necesidad de medirse con el prójimo. Sin embargo, el reconocimiento del *otro* es generado por la necesidad de la indubitable confirmación, cuando la exterioridad adquiere identidad como testigo, como espejo del fuero interior que sabe que existes. Por consiguiente, el simple encuentro es un acto de revisión del propio ser a través de la reflexión. Y la comparación con el *otro* tiene sus raíces en un instinto de hermanamiento, precisamente en el sentimiento original de la coexistencia, el *paarung* (se da entre *ego ego* y *alter ego*) de Husserl. Éste consideraba que el *paarung* era fundamental para la medida con el *otro* en el proceso

de comprensión de la identidad. Husserl logra una reducción fenomenológica a un ego transcendental, o sea distingue y aísla regímenes particulares de las percepciones, de las sensaciones del cuerpo hasta la percepción *asimilante* que ofrece el *ego* y el *alter ego*. Husserl considera al *otro* como algo ya existente y en su perspectiva yo no puedo percibirlo como otro yo mismo más que en una relación conmigo, porque el momento de la aparición del *otro* es visto como experiencia sensible, pre-conceptual.

El filósofo alemán Martin Buber trata el aspecto formal de la relación del *yo* con el *otro*. En su visión toma como punto de referencia la premisa de la existencia como encuentro. Explica el sistema a través de las palabras *Ich-Du* e *Ich-Es* y de esta forma cataloga los modos de consciencia, interacción y ser a través del cual un individuo entra en relación con otros individuos, objetos inanimados, y todas las formas de la realidad. Desde el punto de vista filosófico, estas parejas expresan ideas complejas sobre modelos del ser, especialmente la modalidad de existir de una persona y la manera en que esa persona actualiza esa existencia. Él distingue entre la correlación *yo-mismo* y entre la relación *yo-tú* (que tiene estructura dialógica). Otra diferencia importante que Buber señala se da entre *encuentro* y *experiencia*. El encuentro me sitúa frente al *otro*, mientras que la experiencia me sitúa encima de un objeto, pero también evidencia que el encuentro hace posible la experiencia.

De entre los filósofos del siglo XX especialmente preocupados por la fenomenología de la *alteridad* destaca Emmanuel Lévinas. La conexión con la alteridad del otro aparece como diálogo, en forma de pregunta y respuesta, que puede ser descrita sin introducir una paradójica diferenciación de nivel entre *yo* y *tú*. En su opinión, el otro tiene que superar cualquier tipo de dominación, incluyendo la

intelectual o psicológica que el *yo* le impone. Para definirse de forma radical como otro, no tiene que estar incluido en ningún esquema de comunicación. En cambio, la alteridad es inaccesible incluso para la mirada, y no tiene que ser ni asimilada ni reducida. Así aparece una relación asimétrica, pues para que haya diálogo tiene que haber diferencia de nivel. Es aquí donde aparece el *otro*. Este *otro* se manifiesta como *cara* (metáfora de la alteridad). La cara aparece encima del cuerpo. Se podría afirmar que la alteridad en la concepción de Lévinas es *epifanía*. El otro se presenta de frente, mostrándose la cara. Por lo tanto, lo que veo del otro es visible y cobra estatus aparte dentro de lo visible: expresividad (ofrece todas las expresiones, sin dejarse cerrar en una sola). La cara es la auténtica alteridad del otro.

Lévinas abandona la escena hegeliana, demostrando de esta forma que Hegel subestimaba la alteridad. En el sistema de Hegel antes del reconocimiento aparece el desconocimiento del otro, y después una diferencia no integrada, que en Lévinas se expresa a través del lenguaje bíblico. Es en la tragedia religiosa e histórica donde Lévinas encuentra el drama de la alteridad (siendo este el punto de diferencia con Hegel), que es juego de dominación o de acogimiento del *otro*, percibido desde su unicidad.

Los escritores Jean Baudrillard y Marc Guillaume proponen otra perspectiva de la alteridad en *Figuri ale alterităţii [Figures de l'altérité]*. Independientemente de la forma que tiene la alteridad –marginal, extranjero, inmigrante-, en realidad es un luto paradójico, de renegación, ante un componente denominado *alteridad radical* que habría desaparecido en *otro*. Éstos consideran que en cada *otro* (autre) existe *el*

otro (autrui), que es todo lo que no soy *yo*, todo lo diferente, pero al que puedo entender, hasta asimilar. La llamada *alteridad radical* es inasimilable, incomprendible y hasta inimaginable. Los autores creen que el error del pensamiento occidental reside en el hecho de que continúa tomando al *otro* como *el otro* (autrui), de reducir al *otro* a *el otro* (autrui) a través de la colonización o asimilación cultural. En realidad se trata de reducir lo heterogéneo, la esencia radical, incomensurable en *otro*. Al estudiar el tema del punto de vista sociológico y político-ético, subrayan la idea de Desanti, que en una entrevista señalaba que las raíces de la ética residen en el encuentro de la alteridad, y que el rechazo de ésta sería lo contrario de la ética. Aducía que:

Lo contrario de la ética es el rechazo de otro, clausura ante lo desconocido, que llega de otra cultura, que tiene otro sistema de pensar y al que consideraré como exterior a mi tribu. Salir al encuentro de lo exterior es el gesto fundamental de cualquier ética, consiste en rechazar las fronteras que la comunidad a la que siento que pertenezco del punto de vista histórico me impone (*Apud* Baudrillard 2002: 7-8).

Por consiguiente, al examinar la *alteridad* desde esta perspectiva, éstos la aprecian como juego que se fundamenta sobre la diferencia de la *alteridad*, que es en realidad la gestión del *otro* en un espacio cultural que toma *el otro* como *otro*. La gestión del *otro* significa el espectro de las masas. En conclusión, en el *otro* se esconde una *alteridad* fácil de ingerir, amenazadora y al mismo tiempo explosiva.

1.3. Conclusiones

En este capítulo me pareció importante hacer una radiografía de los planteamientos antropológicos, religiosos, sociológicos, históricos del tema del extranjero y al mismo tiempo intentar definir unos términos claves como “extranjero”, “cultura” y “alteridad”. Durante años el debate se dio sobre el significado de “extranjero”. Varios estudiosos discutieron sobre el tema, partiendo de lo concreto y particular para poder definir lo general. Por consiguientes eruditos como Renan o Rousseau presentaron de forma pertinente sus puntos de vista sobre la figura del extranjero.

Empecé la revisión exponiendo unos conceptos generales sobre el extranjero, que evidencian la visión bíblica sobre éste, pero también la *image* que se formó en el inconsciente colectivo, especialmente en las sociedades tradicionales. Después de haber repasado cada punto de vista teórico sobre el foráneo, centré mi atención en la visión que los rumanos y los españoles se formaron sobre éste. En esa parte presenté de forma neutra las dos perspectivas. En este caso el extranjero no es sólo el individuo que proviene de otro país o de otra cultura, sino cualquier individuo que no forma parte de la comunidad cultural, política o religiosa. Así, como se pudo observar en este capítulo, el encuentro y el conocimiento de la alteridad se realizó mediante chistes, proverbios o estereotipos.

Los últimos apartados los he dedicué a la definición y comprensión del concepto filosófico de la *alteridad*. Se podría caracterizar como dialógico o dialéctico, especialmente si se toma como referente la relación que Hegel estableció

entre el amo y el esclavo. Aunque es el antónimo de la identidad, hay que puntuar que es parte integrante de la definición de ésta, tanto individual como colectiva.

La *alteridad* marca en realidad la diferencia en todos los aspectos, generando de esta forma miedos, espantos abismales. Este concepto aparece definido por varios filósofos, como Emmanuel Lévinas que lo definía a través de la cara, que en su sistema aparece encima del cuerpo, como epifanía. Buber lo ve como factor que hace posible el encuentro con la exterioridad (la alteridad aparece en forma de diálogo), Husserl la reduce al ego trascendental. Persiste también la visión bíblica, donde aparece como extranjero, viuda, marginal (perspectiva de las religiones monoteístas). Por consiguiente, la esencia de la *alteridad* es su forma de definición, de espejo del yo (otro, Dios, amo/esclavo) que necesito a los demás para poder definirme a mí mismo, estableciéndose así una relación dialéctica que es indispensable a cualquier individuo.

CAPÍTULO II: EL EXILIO

...timpul nostru este timpul lui Ulise, timpul exilului, al căutării neîncetate a căminului pierdut; timpul profundelor dorinți omenești, de singurătate. Timpul oamenilor fără patrie, care, fără încetare, caută orizonturile mărilor legendare, malurile unei iubite, care este Patria.¹⁵

Si el capítulo anterior trató el tema del extranjero, la alteridad, las perspectivas culturales y el impacto que él ejerce sobre las personas, ahora se trata el asunto del extranjero desde otra perspectiva, la del exilio y su representante, el exiliado. En el concepto de exiliado se encuentran encerradas las concepciones ya explicadas, pues el exilio es la quintaesencia de todas ellas. El destierro puede ser interpretado, visto y percibido de formas muy distintas. Estas maneras le confieren la unicidad del discurso, dialéctico en sí, y al mismo tiempo crean las pautas para distintas preguntas, como por ejemplo ¿por qué tratar sobre el exilio?, ¿cuántas formas adopta? y ¿qué genera el exilio?

Por un lado, existe el exilio como huida, como acoso, como castigo, como opción, exilio como aventura, y como destino. Si utilizamos el término *sensu lato*, y con el riesgo de desvirtuarlo semánticamente, se podría continuar con una larga sarta: exilio como salvación, como terapia, como revancha, como negación. Y una vez más:

¹⁵ “...nuestro tiempo es el tiempo de Ulises, tiempo del exilio, de la incesante búsqueda de la casa perdida; tiempo de los profundos deseos humanos, de la soledad. Tiempo de los hombres sin patria, que continuamente buscan los horizontes de legendarios mares, las orillas de una amada, que es la Patria”.

exilio como sublevación o como reencuentro. La pervivencia lejos de la patria puede ser determinada por motivos políticos, económicos, personales o psicológicos, o puede ser vista como deseo de búsqueda de otro lugar, exilio como disgusto o hallado por casualidad. Puede ser generado por miedo o por valentía. Se podría comparar con una enfermedad y ser entendido como desarreglo de unas funciones de un sistema, que afectan más o menos al sistema en sí. Asimismo puede comprenderse el exilio como rectificación de un sistema ya descompuesto. El exiliado sería entonces un descubridor de soluciones, pero el exilio impuesto o no, no podría considerarse como solución, sino como falta de ésta. Entre todo este debate semántico, pide que se tome en cuenta un sentido, digamos bastardo: el exilio como dilema. El exilio puede ser generado por cualquiera de las situaciones y los motivos ya expuestos y, a su vez, puede crear laberintos de hipótesis que tienen como meta fortalecer el entretejido del fenómeno, porque esto es el exilio: fenómeno.

En realidad, el exilio es la representación de añicos de la realidad fragmentada, rota, descompuesta, de la ilusión de la libertad, no entendida en sentido kantiano, de desesperada búsqueda de ti y de todos lo *yo* escindidos. Es el camino hacia los orígenes, los intentos de re-definición mediante ese algo inmanente del ser.

2.1. Exilio en la historia de las ideas, en filosofía y literatura.

Está bien claro que el concepto de exilio no es algo creado por los modernos, pues está enraizado en los más remotos escritos, apoyándose en modelos y recursos que a través de tantas reiteraciones y continuaciones se reafirman. Naharro-Calderón

explica muy bien este fenómeno en el libro *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo»* y Juan Ramón Jiménez (1994), al decir que:

El fenómeno parece tan viejo como el de la aparición de la especie humana, tan corriente como el del ciclo natural de las estaciones y los días y en muchas culturas aparece asociado al mito de sus orígenes como rasgo de la falaz estabilidad de éstos (Naharro-Calderón 1994: 16).

Es verdad, existen diferentes perspectivas en función de la ubicación y de la escuela filosófica, pero en suma constituyen el sistema del exilio. Lo propio de nuestro tiempo es, como decía Claudio Guillén (1995), la variedad referencial de la palabra exilio, la diversidad de realidades que denota, y aún más los grados de realidad que lleva implícitos.

El primer planteamiento del exilio aparece diáfano en la Biblia que subraya la idea de ser errante, desterrado y peregrino eterno. Por ende, la textualización del destierro se da en el relato bíblico, en el Éxodo, donde se presenta como figura, como presagio de la redención de la humanidad entera. A la vez se expresa el drama cósmico del exilio, la primitiva condición humana de hombre como ser expulsado del Paraíso:

Și Domnul Dumnezeu le-a făcut lui Adam și femeii sale îmbrăcăminte de piele și i-a îmbrăcat. Și a zis Domnul Dumnezeu: «Iată, Adam a devenit ca unul din Noi, cunoscând binele și răul. Și acum, ca nu cumva să-și întindă el mâna și să ia roade din pomul vieții, să mănânce și să trăiască pe veci...», Domnul Dumnezeu l-a scos din raiul Edenului, ca să lucreze pământul din care fusese luat. Și l-a izgonit pe Adam și l-a așezat în fața raiului Edenului; și heruvimi a pus, și sabia de pară rotitoare să păzească drumul către pomul vieții (*Biblia* 2011: 30).

Naharro-Calderón apuntaba en su libro que el testimonio escrito más antiguo “respecto al exilio, aparecido en un papiro descifrado en el s. XIX, se podría fechar hacia ¿2000 a. C? Se trata de la historia de Sinuhé luego perdonado por Sesostri I” (Naharro-Calderón 1994:16).

Otras perspectivas pertinentes llegan desde la filosofía. El primer tratado sobre el exilio es un diálogo titulado *A los exiliados*, escrito por Arístipo de Cirene¹⁶. En este diálogo el autor se declara extranjero en todo país, idea que viene a contradecir a los estoicos que difundían la idea del cosmopolitismo y se consideraban en cualquier lugar como en su propia casa, es decir, eran ciudadanos del mundo. Los estoicos no veían el exilio como desgracia o castigo, sino como oportunidad.

Afirmaban:

...el exilio no es una desgracia, sino una oportunidad y una prueba, por medio de los cuales el hombre aprende a subordinar las circunstancias externas a la *virtus* interior... (Guillén 1995: 26).

Si los estoicos se inclinaban hacia el talante cosmopolita, los cínicos exigían la libertad:

La expulsión, o mejor dicho, la autoexpulsión, parecía ser indivisible de su forma de vida, su libertad, su subvención de costumbres y leyes, su impugnación de la institución matrimonial, de la idea de patria, de las restricciones sexuales, de la distinción entre lo privado y lo público, y hasta de la amistad (Guillén 1995: 28- 29).

Una de las perspectivas más importantes sobre el destierro es la visión neoplatónica. Es bien conocida la estrecha relación que hay entre la doctrina neoplatónica y el cristianismo. A partir de la filosofía pitagórica, las ideas de Platón y

¹⁶ Arístipo de Cirene (425- 355 a.C.) fue el fundador de la escuela cirenaica.

Aristóteles, Ammonius Saccas, Plotino, Porfirio, Iamblichus y Proclus, sostienen la idea de que el individuo, por el simple hecho de que existe, es válido como ser reconocido por todos. El individuo adquiere de esta forma valor universal, en sí y para sí mismo. Primero trabajan con la forma original del ser, el espíritu, demostrando cómo se separó de su primer estado; segundo, quieren demostrar el camino de regreso que el espíritu encontró hacia lo Eterno y Supremo. El sistema se puede dividir en el mundo invisible y el mundo fenomenológico. En el mundo fenomenológico se encuentra el trascendente Uno (1) que emana una esencia (*nous*) eterna, perfecta y que a su vez, produce el espíritu universal.

Para los neoplatónicos la perfectibilidad y la felicidad humana se podrían lograr mediante la contemplación o el éxtasis de Plotino, que es la simplicidad del espíritu a través de la cual llega a trasponerse en estado de tranquila felicidad. Se podría afirmar que los neoplatónicos presentan el lado metafísico del destierro. Este lado tiene mucho que ver con la permanencia de la naturaleza humana, del carácter de *emigración* del alma. El ser está relacionado con la divinidad y se inclina a regresar a sus manantiales divinos. Por lo tanto, la presencia humana en la tierra es un hecho temporal. El hombre nace en la tierra, actúa, pero se acuerda siempre de que va a tener que abandonarla, que en función de sus actos regresará a los brazos de Dios. Conforme a este neoplatonismo, el exilio es la disposición fundamental de la humanidad. El escritor, siendo hombre, comparte este mismo estado espiritual. Dondequiera que haya nacido o vivido, él sigue siendo un exiliado.

Otro punto de vista es el de Séneca, quien mediante la filosofía sistemática de la *consolatio* crea el paso de una actitud que encontraba el consuelo en la filosofía a un ademán más positivo y tiende a la reflexión moral, que según el filósofo es:

... de respuesta a los dolores de la vida humana. No tolera tal sistema ninguna crisis de la persona individual, ninguna relación penosa con el espacio social. El exilio permite que nos centremos en los dos recursos más importantes que tenemos a nuestro alcance: «la naturaleza, que es universal, y la virtud, que es nuestra» (Guillén 1995: 27).

En la concepción de Séneca queda fuera la sociedad y la comunidad más o menos limitada a la que pertenecemos.

En la Edad Media y el Renacimiento, el exilio llega a ser tema literario y se manifiesta a través de dos diálogos de índole diferente. Uno era el diálogo o el enfrentamiento entre dos valores predominantes y el otro era el encuentro de los dos diálogos en las condiciones históricas. El exilio medieval es similar a un largo viaje, que llega a convertirse en búsqueda, camino o peregrinación, cuya meta final es el perfeccionamiento del alma, en este caso, errante. El destierro en la Edad Media cobra dimensiones antropológicas y cristianas, pues acepta la existencia humana en la tierra en los términos de un exilio temporal. Los verdaderos cristianos se consideran como peregrinos en camino hacia la verdadera Patria. En este caso la tierra es el lugar de exilio y no es fortuito que, en correspondencia con estas ideas, el medioevo fuera la época de las grandes rutas de peregrinación como el Camino de Santiago o Ruta Jacobea, que dejó una impronta histórico-artística y espiritual en el sur de Europa que llega hasta nuestros días.

Estos fueron algunos planteamientos de las escuelas europeas sobre el exilio, pero para la complejidad del tema es necesario esbozar tal paisaje también en Oriente. En las escuelas de la antigua China (confucianista, legista y maoísta) era común el deseo de mantener o de mejorar las estructuras sociales. Los únicos que proponían el total despegue del mundo mediante la fuerza interior eran los taoístas que aducían que:

...la inacción, la supresión de los deseos, el corte de todas las ataduras que ligan a los demás seres, la unión no a tal o cual lugar sino a la totalidad de la realidad, solicitada en su profundo a lo largo del camino y búsqueda del *dao* (Guillén 1995: 56).

En la tradición de las letras chinas el exiliado y el autoexiliado han llegado a ser figuras arquetípicas (el filósofo, el sabio ignorado), destacándose desde tiempos antiguos el personaje legendario que se retiraba de la sociedad y demostraba que su retiro era fruto de sabiduría. La retirada del sabio, del desterrado en la soledad se hacía con propósito de la búsqueda de una respuesta total y plena de la vida, mediante la interrogación o la percepción de los niveles de la existencia. Esto también sucede en la Biblia; por ejemplo, en los Evangelios, San Juan Bautista vive en la naturaleza, apartado, porque tiene una visión especial, profética y no contaminada: anunciará al Mesías. El propio Cristo se *exilia* en las horas de oración en el huerto, horas de dolor y reflexión sobre su condición humana.

Michelle Loi decía en su libro *Roseaux sur le mur: les poètes occidentalistes chinois* (1971) que la idea constante de todo pensamiento chino es la búsqueda del camino, de la tierra (apego a la región natal donde anhelaban recibir sepultura), de la sabiduría. En la época contemporánea se notó la dilatación cuantitativa del exilio, debido en gran parte a los regímenes autoritarios o totalitaristas. Las expulsiones, los destierros colectivos y las emigraciones masivas han ido jalonando el fin del siglo

XX. En la literatura desarrollada en los regímenes totalitaristas aparece la imagen de arlequín, de payaso, ideas que definen al escritor durante estos nefastos períodos.

Si adoptamos la perspectiva histórica para engarzar obras de escritores exiliados, comprobamos que tenemos testimonios literarios del exilio desde la Antigüedad. Uno de los más valiosos es el de Publius Ovidius Naso que, exiliado en Pontus Euxinus en Tomis, actualmente Constanța, escribió sobre la dolorosa experiencia del destierro, transformándolo en tema literario, y provocando al mismo tiempo el salto de una literatura objetiva a una subjetiva. *Epistulae ex Ponto* es un compendio de cartas escritas desde el exilio, compuesto por 50 *Tristes* y 46 *Pónicas*. Las cartas son la historia emotiva de Ovidio mismo, una historia verdadera, de valor incontestable y no sólo personal, sino general humano. Estas cartas no tienen precedentes, pues esta vez el poeta ya no tuvo como punto de referencia una tradición literaria que le ofreciera el cuadro general de una obra original. Si hasta ahora sus personajes eran la muchacha Corinna de *Amores* o los personajes legendarios de la mitología, en las cartas el papel más importante lo tiene el dolor, el drama del exilio y sus palabras que lamentan, recuerdan o desean.

Los géneros utilizados son la elegía y la epístola. Según Claudio Guillén, la elegía tiende a valorar y a proclamar la ausencia, la fragmentación, mientras que la epístola de las *Pónicas* intenta remediarlas y suprimirlas. Mediante los géneros elegidos para cantar su dolor, Ovidio demuestra que en la práctica tanto la epístola como la elegía son dos géneros hermanos y compatibles. En el caso ovidiano las elegías recuperan sus funciones primordiales de poemas fúnebres. Para el poeta, la muerte civil, el exilio es percibido como muerte espiritual y física. La ida de su

espacio como luto y los llantos de los cercanos a éste acentúan el carácter fúnebre de la ceremonia. Leemos:

În casă numai plânset și gemte, oriunde
Îți întorceai privirea, și bocet ca la mort!
Toți mă jeleau: bărbații, femeile, copiii,
Și ud era de lacrimi în casă orice colț¹⁷
(Ovidio, 2006: 15).

En sus libros se prefiguran dos imágenes principales, digamos arquetípicas del exilio. Éstas aparecen en el Libro I de *Tristes*. La primera es la imagen de la tormenta y el frío del lugar, que metafóricamente sería el empobrecimiento cultural que conlleva el destierro, y la segunda es la imagen de Ulises homérico, que llegará a constituir la analogía mítica primordial. Con referencia a Ulises, podríamos decir que el héroe homérico y Ovidio son el ejemplo supremo de la voluntad de retorno, imágenes típicas del *exul inmeritus*, deseosos de perdón y de retorno.

En la dramática soledad del exilio, donde nadie conocía su idioma, el poeta encontró el consuelo en las Musas a las que dedica los siguientes versos:

Ades mi-am zis eu mie: «De ce atâta muncă?
Ce? Vor citii sarmații și geții scrisul meu?»
Pe când scriam, adese au curs a' mele lacrimi
Și versurile mele de lacrimi s-au udat.

Ah! rana mea cea veche înpieptu-mi sângerează
Și plânsul în șiroaie îmi curge pe obraz, Când
mă gândesc de unde-s gonit aici de soartă Ți
când mi-aduc aminte ce-m fost și ce sunt azi!

Ieșit din minți adese și mâniat de Muză, Am
pus a' mele versuri pe foc cu mâna mea.
Fiindcă dintr-atâtea mi-au mai rămas aceste,

¹⁷ “Adonde quiera que volviese los ojos no verías más que llantos y gemidos; todo presentaba el creado de un luctuoso funeral. Mujeres y hombre y niños me lloran como muerto y no hay rincón en la casa que no vea amargo de lágrimas” (Ovidio I, III: 14).

Fii iertător cu ele, tu cel ce le citești,
Si cu bunăvoință să le primească Roma, Căci
ele nu-s mai bune decât destinul meu !¹⁸
(Ovidio 2006: 78- 79).

El arte ayuda a Ovidio a enfrentarse con la dolorosa ausencia, porque le facilita la relación con las personas que se quedaron en Roma, a quienes, a través del arte, les transmite ideas que les provoquen la compasión. A la vez, la escritura le ayuda a mantenerse ocupado y a desahogar su pena; es, pues, una terapia. El testamento espiritual, la poesía, se estructura alrededor de la idea de la caducidad del tiempo; el arte es el único que escapa a la transitoriedad. En cualquier momento pueden matar al poeta, pero su nombre sobrevivirá en lo eterno. Ovidio contribuye a fijar para la posteridad uno de los grandes tópicos literarios del Occidente: la perduración del nombre, del autor, a través del arte. Leemos:

...Tot bunul nostru piere,
Afară de- ale minții comori și de talent.
Eu, iată, n-am nici țară și nici pe voi, nici casă,
Sunt despuiat de toate pe care le-am avut:
Eu n-am decât talentu, și soț și bucurie,
Pe el să pună mâna Cezarul n-a putut!
Cu sabia cea cruntă să mi se ieie viața,
Și totuși a mea faimă prin veacuri va trăi:
Cât o să vadă Roma de pe-ale ei coline
Supus tot universul, citit și eu voi fi!¹⁹
(Ovidio 2006: 64).

¹⁸ “Muchas veces me digo: «¿cuál es el objeto de tus afanes? ¿Por ventura han de leer tus libros los Sármatas y los Getas?» Muchas veces también, al escribir, me saltan las lágrimas, y las letras quedan empapadas con mi llanto. Mi corazón siente las antiguas heridas y cae en mi seno. Cuando recuerdo mis vicisitudes lo que soy y lo que era, y pienso en el lugar que me deparó la suerte, y aquel de donde me arrojaron, cien veces arrebatado por demencia, y enconado contra mis estudios malignos, arrojé los versos, condenándolos al fuego. Puesto que quedan pocos de una gran multitud, seas quien seas, dignate leerlos con indulgencia. Tú, ¡oh Roma, cuyo, acceso se me prohíbe!, acoge benigna mis poesías, que no valen más que mi fortuna” (Ovidio IV, I: 105-106).

¹⁹ “...Cuanto poseemos es deleznable, excepto las dotes del ánimo y el corazón; mírate en mí, privado de la patria, de mi casa, de vuestra compañía, y despojado de cuanto se me podía quitar, me entretengo y disfruto con mi ingenio, lo único que César no tiene derecho a perseguir. Cualquiera mano armada de acero cruel podría arrancarme la vida; pero después de muerto me sobrevivirá la fama, y seré leído mientras Roma vencedora contemple desde sus siete colinas la redondez del orbe dominado por sus armas” (Ovidio III, VII: 83).

Este t3pico aparece ya en *Amores*, pero aplicado a la amada: el mejor regalo para la mujer es que su nombre aparezca en los versos, porque ello le confiere eternidad. Se trata de la equivalencia entre amada y musa. Entre los mejores representantes de este motivo est3n William Shakespeare en los *Sonetos* y Lope de Vega en las *Rimas* que apostar3n por esta idea como estrategia de seducci3n. Al analizar el Soneto 38 de Shakespeare, Mar3a Isabel L3pez Mart3nez dec3a que:

La estructura se yergue en *gradatio* sobre el motivo b3sico: el “*Fair Friend*” es superior a la propia musa. Mediante una interrogaci3n ret3rica –que supone realmente una afirmaci3n tajante– el sujeto l3rico constata que la musa no precisa tema, pues ya lo tiene con la alabanza al ser amado, en contraste siempre con la *rusticias* del estilo (“*every vulgar paper*”). En los versos 5 y 6 se incrementa el elogio: la frase interjectiva insiste en que si hay algo bello en la escritura procede sin duda del modelo vivo. La gradaci3n asciende un nuevo esca3o cuando los versos 7 y 8 cobijan otro t3pico de lo indecible: todos participan en la alabanza, pues al convertirse el ser amado en el origen del genio creativo, aqu3l que se proponga componer ha de cantarle por fuerza. Y a3n da m3s de s3 este estirar, ya barroco, de las t3cnicas de encomio, pues el ser amado se convierte en la d3cima musa inspiradora de *ovnis sexus et aetas*. En los dos versos finales el sujeto l3rico alude a que en la composici3n 3l s3lo ha proporcionado esfuerzo, *ars*, mientras que el ingenio y el elogio son atribuibles al ser amado. Si observamos detenidamente, Shakespeare ha ido tejiendo un paneg3rico con m3ltiples hilos que le prestaba la tradici3n ret3rica. Le ha dado un sesgo amoroso al acudir a uno de los motivos gratos de la 3poca: la equivalencia entre amada y musa (L3pez Mart3nez 2003: 264).

Respeto a Lope de Vega, la misma autora dec3a que es especialmente logrado el quiebro que 3ste da a la invocaci3n a la musa, que se transforma en Luscinda, y al dolor que est3 visto como generador de escritura. Sobre el soneto 133 de *Las Rimas* escribe:

Una extens3sima enumeraci3n de sucesivos piropos va componiendo el retrato externo e interno de Luscinda. Los eslabones la anillan a elementos celestes o partes singularmente hermosas de la naturaleza y, de otro lado, a las representaciones paradigm3ticas del amor (fuego, guerra). Se destaca la dualidad inteligencia-belleza, en especial en los t3rminos “entendimiento

claro, alma dichosa en cristalino velo”. Aprovecha Lope como *captatio benevolentiae* de la dama una metáfora de raigambre evangélica, v.g. el cuerpo como vestido del espíritu, que expone san Pablo y cultiva, destacándose entre muchos, Petrarca. Éste habla de continuo del “*corporeo velo*” (Petrarca: 782), “*la mia tela breve*” (Petrarca: 784), el “*mortal mio velo*” (Petrarca: 892) o incluso la “*frate et mortal gonna*” (Petrarca: 982). Cuando Lope cierra los cuartetos con el verso “émula al sol como a la luna el faro”, sobrepasa la consuetudinaria equiparación de ella y el astro rey superponiendo un símil, en un juego muy barroco. La estructura hipertensiva habitual de este tipo de sonetos construidos con sartas (recuérdese el paradigma de los destinados a definir el amor) desemboca ahora en el hermosísimo endecasílabo final “dame a escribir como a penar sujeto”, es decir, en la apelación con su imperativo correspondiente. En este caso es una tergiversación sublime de la invocación a la musa, cargo que ya ocupa la amada, pero la belleza de la modulación radica en la antítesis sutil que enfrenta “escribir” y “penar”. El amante se duele del sufrimiento amoroso, pero desea que su expresión le sirva de catarsis y por ello pide un numen que, como el dolor de amores, sólo precede de ella (López Martínez 2003: 275-276).

Como se pudo observar en los ejemplos antes expuestos, la amada reemplaza a la musa, confiriendo dinámica a la poesía. La tradición de la sustitución de la musa por la amada remite a Propercio que en la Elegía II había abierto las pautas, proclamando que “*ingenium nobis ipsa puella facit*” (*Apud* López Martínez 2003: 265).

Otro desterrado famoso fue Dante, a quien el exilio y la nostalgia de la ciudad no lo transformaron en prisionero del pasado. Éste supo convertir su destino en camino iniciático y como dijo Eliade: “sus sufrimientos le fueron de ayuda para reencontrarse a sí mismo, es decir para conocerse y tomarse en posesión” (Eliade 1992: 135).

Otra figura literaria de gran importancia que tuvo que pasar por el infierno del destierro es el poeta español Garcilaso de la Vega. Éste estuvo exiliado dos veces, en

una isla del Danubio, cerca de Rastibona (Alemania) y después en Nápoles. Canta los dolores del exilio en la Canción III y en el Soneto IV. Su exilio es de naturaleza política, por haber entrado en conflicto con el Emperador. La Canción III, como dice la crítica, alude a la actitud del Emperador, pero mezcla los reproches políticos con las reflexiones amorosas. En la crítica leemos:

Escrita durante su destierro en alguna isla del Danubio, cerca de Ratisbona, entre los meses de marzo y julio de 1532, Garcilaso evoca el amor perdido, que no puede dejar de sentir, a pesar de las decisiones del Emperador y del lugar a donde ha sido confinado; bajo el disfraz de lamentación amorosa, podría estar disimulado un ataque contra el emperador Carlos V, al igual que hace Macías en su *Castigo contra el amor*: hay indicios de ello a lo largo de todo el poema, pero especialmente en la última estrofa y en el envío, cuando el poeta parece imponerse el silencio, esperando la muerte para desvelar la verdad (bien de su situación política, bien de su amor) (Morros 2007: 146).

Toda la canción III está entreverada de referencias al lugar y al esfuerzo emocional que éste implica. El exilio y el sufrimiento los expone en los versos 14-16:

Aquí estuve yo puesto,
o, por mejor decillo,
preso y forzado y solo en la tierra ajena (Garcilaso 2007: 147)

En las siguientes líneas crea la equiparación del Danubio con las tristezas y el sufrimiento:

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no hay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí, sino corriendo

por tus aguas y siendo
en ellas anegadas,
si en tierra tan ajena,
en la desierta arena,
d'alguno fueren a la fin halladas,
entiérrelas siguiera
porque su error s'acabe en tu ribera (Garcilaso 2007: 149).

En las dos citas la triste experiencia del exilio rebosa por todos los versos. Los vocablos que escogió para nombrar su desventura y la aflicción con la que describe la hermosura del río no hacen más que recalcar la escisión, la ruptura que el ser sintió al ser separado tanto de su tierra como de su amada.

El dolor y la esperanza son las emociones que aparecen en el Soneto IV, también escrito en el destirro. Garcilaso escribe:

Un rato se levanta mi esperanza, mas,
cansada d'haberse levantado, torna a
caer, que deja, a mal mi grado, libre el
lugar de la desconfianza.
¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza! (Garcilaso 2007: 86).

Tanto la canción como el soneto están dominados por el desconsuelo, por las esperanzas rotas en mil pedazos, por un alma errante que lo único que quiere es encontrar la paz y la tranquilidad conferidas por la tierra abandonada forzosamente y por la amada. Por consiguiente, su destino entra en la triste hermandad de los desterrados de este mundo, estando al lado de Ovidio, Dante, Juan Ramón Jiménez y muchos otros.

Por lo tanto, se podría decir que aparece el exilio como castigo en los casos de Ovidio, Dante y Garcilaso, pero también como deseo de evolución, como algo impuesto; en cierto sentido es el contra-exilio de la cultura china. Si Ovidio opta por los géneros de la elegía y de la epístola, las letras chinas prefieren el ensayo y los poemas naturales, que se pueden leer como expresiones de aislamiento, distancia y crisis personal.

Grandes escritores marcados por las figuras literarias exiliadas en Tomis o en una isla del Danubio fueron Alexander Pushkin, pues uno de sus exilios fue en Chişinău, que en aquel entonces pertenecía a Rumanía, pero ahora es la capital de la República Moldavia, y Pablo Neruda que en el poema *Ahora canta el Danubio* habla de Ovidio y de Garcilaso:

Ovidio y Garcilaso desterrados
Ayer en tu riberas (Neruda 2005: 1100)

Si el poema de Neruda está escrito desde una perspectiva socialista, glorificando los valores de la Rumanía Socialista, Pushkin, como decía María Isabel López Martínez:

...dedicó un extenso y hermoso poema a Ovidio en el que describe las tierras escitas, la soledad del vate latino, el *fatum adversum* que lo había condenado..., todo para establecer un paralelismo con su propia situación vital, ya que también él sufrió destierro en 1820 en el Cáucaso y Moldavia (López Martínez 2009: 76).

El destierro al que fue condenado y que tan difícilmente aguantó, es comparado por Pushkin con el destino del poeta latino, desterrado por el Emperador

Octavio Augusto en Tomis. En el poema dedicado al poeta latino, *A Ovidio* se puede observar la analogía del poeta ruso, pues canta:

Severo eslavo lágrimas no derramé,
las comprendo. Sin atender a nadie, desterrado
descontento de mí mismo, de la vida y del mundo,
en el alma pensativa hoy visité
el país donde una triste época sobrellevaste entonces.
Y aquí tu inspiración tocó a mi imaginación,
repetí Ovidio cadencias de tu canción,
me envolvieron y me entregué a sus paisajes
mas traicionó la visión sus espejismos fugaces:
en secreto tu destierro magia puso en mis ojos
acostumbrados a las nieves de sombrías medianoches (Pushkin 2000: 83).

El fin del siglo XIX está marcado por el grito de Nietzsche: Dios ha muerto. Entonces, si Dios está muerto, la tierra entera se convirtió en lugar del exilio. Es una vuelta de tuerca a la idea bíblica de hombre errante en la vida. Además, las circunstancias históricas de una época convulsa, como la decimonónica española, propician el destierro. Recordemos, por ejemplo, los avatares de los liberales españoles, obligados a expatriarse de continuo cuando los conservadores tomaban el poder²⁰. Escritores que se vieron obligados a escoger el doloroso camino del destierro fueron entre otros Ángel de Saavedra (Duque de Rivas), Espronceda, Domingo María Ruiz de la Vega, etc. Tales circunstancias se vieron reflejadas en la literatura. Por citar un caso conocido, recuérdese el poema *El desterrado*, compuesto en 1842 por Ángel Saavedra, Duque de Rivas, y uno de los representantes del Romanticismo. Escribe:

Huyo infelice de la patria mía,
[...] mi corazón mezquino
se desgarrá, [...]
Dolor y llanto y luto
es ya por siempre nuestra amarga suerte;

²⁰ Vicente Llorens traza un panorama sobre el exilio de los románticos españoles en su libro *Liberales y románticos: Una emigración española en Inglaterra, 1823-1834*, Madrid, Editorial Castalia, 1979.

y sin patria y sin deudas el tributo
daremos a la muerte
siendo de ella despojos,
sin tener ¡ay! quien cierre nuestros ojos (Saavedra
1977:103 *passim*).

El siglo XX es el de la conversión, y entonces surge la consciencia del exilio mismo, evidenciando la visión del mundo como castigo. El fin de la Primera Guerra Mundial arroja un mundo entero en exilio: los rusos ya no tienen patria, los habitantes del Imperio Austro-Húngaro se trasladan a nuevos países. Ahora más que nunca el exilio significa la violencia del exilio. Después de la Segunda Guerra Mundial aparece el fenómeno de la globalización del exilio. Los derrotados participan en la nueva definición del destierro. La victoria de este siglo acomoda en el exilio a rumanos, húngaros, polacos, checos, eslovacos, búlgaros. Estas comunidades se ponen al lado de los vencedores, o se encuentran, al menos de forma temporal, unidos por la condición de la patria perdida.

Del exilio se puede hablar desde varias perspectivas, no sólo la literaria. Podríamos tratar también de un exilio que afecta al oficio cinematográfico y arquitectónico. El primero es un espacio artificial, y a veces edulcorado por clichés, pero es el único donde, como decía Cocteau, todos soñamos el mismo sueño. La experiencia cinematográfica es más bien un corto viaje, aunque sin riesgos y aventuras, del cual conoces con exactitud, hasta el momento en que sales, que regresarás. Además nadie y nada te obliga a emprender ese viaje. El cine tiene también efecto terapéutico, y el exilio en que te adentras es parecido a la dieta en un sanatorio en el cual se practican baños de imágenes. El exilio arquitectónico es el

devenir arquitectónico, es un exilio perpetuo teniendo siempre como punto de referencia sus fuentes originales, que muchas veces no existen más que de forma fragmentaria, y sus fuentes virtuales, que son tradiciones inventadas, falsos mitos cosmogónicos.

En el apartado anterior se habló de figuras arquetípicas del exilio, como Ovidio, Dante o Ulises. Pero se podría añadir uno más que también resulta señero, el personaje ficticio de Gulliver. El viaje de éste significa la iniciación en la intimidad del Otro, el conocer de la otra realidad, que tiene como meta aumentar el significado del propio universo interior. Después de la Segunda Guerra Mundial, Gulliver ya no es el viajero típico, sino el transmutado; ya no es el sutil consumidor de diferencias, sino un náufrago simbólico, víctima de la historia, independientemente de la forma que ésta adquiera: deportación, éxodo o exilio. Todas estas maneras denotan un cambio en la concepción filosófica del encuentro con seres llegados de diferentes mundos, modificación influida sin duda tanto por los numerosos traslados propios del siglo como por la nueva teoría de la alteridad.

De las teorías de la alteridad y su antónimo, individualidad, y otros contrincantes se habló en el capítulo anterior, pero de todas formas se podría subrayar la idea de que el exilio es el terrorífico espectáculo del desplome de la identidad, de su disolución en experiencias fragmentadas típicas de un pensamiento a su vez fragmentado. Al respecto Emil Cioran decía:

...cada fragmento surge de una experiencia diferente, y esas experiencias son indubitablemente auténticas, son lo más importante. Se dirá que son algo irresponsables, y en verdad lo son, en la medida en que la misma vida es irresponsable. Un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de tu

experiencia, mientras que un pensamiento sistemático refleja sólo uno de ellos, el aspecto controlado, por lo tanto, agotado... (*Convorbiri...*1993: 23).

La disolución de la identidad se puede manifestar también a través del idioma, creándose, por consiguiente, un tipo de retórica de la alteridad mediante la condición de exilio. Esta retórica es fundamentalmente una operación de traducción, cuyo fin es entregar el *otro* al *mismo* o como decía U. Eco acerca de la comprensión de un texto; es crear una serie de hipótesis sobre el *mundo posible* que éste representa. Muchos de los exiliados practicarán de forma continua el ejercicio de refrescamiento de los recursos poéticos mediante la traducción: encuentro y diálogo, hermenéutica de la alteridad. El texto registra las marcas, más o menos intensas, del ceremonial de acercamiento e identificación con el Otro. Respecto al exilio lingüístico, Emil Cioran afirmaba que es el evento más importante, impactante y a la vez dramático que le podría suceder a un escritor. Además aducía que él necesitaba un idioma más salvaje:

Éste es el evento más grande que le puede pasar a un escritor, el más dramático. ¡Los desastres históricos no son nada en comparación a esto![...] Y he renunciado a mi lengua. Empecé a escribir en francés y fue muy difícil porque, por temperamento, el francés no me conviene: necesitaba una lengua salvaje, una lengua de borracho. El francés fue para mí como una camisa de fuerza. Escribir en otro idioma es una experiencia increíble (*Convorbiri...* 1993: 29-30).

Y a continuación decía:

El hecho de escribir en un idioma extranjero es un problema. Desatadura del propio pasado. Pero el francés actuó sobre mí como una camisa de fuerza. Esta lengua tiene un rigor que no se ajusta a un «balcánico». El rumano, como Usted sabe, es una mezcla de eslavo y latín, un idioma inigualable, pero extremadamente poético. [...] Los libros que he escrito de manera espontánea, sin pensar en el estilo, y luego cuando empecé a escribir en francés, no me di cuenta desde el principio que para escribir en un idioma

extranjero, es de veras liberador, pero al mismo tiempo, una experiencia casi dolorosa (*Convorbiri...*1993: 96-97).

Muchas veces, si no siempre, el exilio lingüístico hace que el escritor se sienta como hermafrodita, pues por un lado nunca podrá desprenderse del uso del idioma materno como instrumento de su arte y, por otro lado, las nuevas condiciones de vida le protegen, en sentido de Dante, y le confieren la libertad para expresarse. Como fenómeno de “aculturación”, este proceso está acompañado por sentimientos discordantes de la pérdida de la antigua identidad y de la obtención de una nueva. Hace que surja la pregunta si este cambio transforma de igual manera al artista, y si afecta a su personalidad. Uno de los escritores rumanos desterrados, Dumitru Țepeneag²¹, aducía que:

...incluso en otros idiomas siguen funcionando las fantasías individuales, los traumas e imágenes que siempre provienen del espacio natal. El cambio de idioma no debe significar cambio de identidad; en esencia, el escritor continúa viviendo, sobreviviendo, en el más profundo sentido de la palabra... (*Apud Behring* 2001: 198).

De todas formas, hay escritores que no sienten trauma alguno por escribir en dos lenguas. Es el caso, por ejemplo, del escritor gallego Álvaro Cunqueiro que escribe también en español y no presenta problemas de identidad.

²¹ Dumitru Țepeneag (1937), también conocido bajo los nombre de Ed Pastenague y Dumitru Tsepeneag, es un novelista, ensayista, cuentista y traductor rumano contemporáneo, que actualmente reside en Francia. Fue uno de los miembros del grupo Oniric, y uno de los teóricos de la tendencia *Onirista* de la literatura rumana. También se destacó por sus actividades como disidente. En 1975, el régimen comunista le privó de su nacionalidad. Se instaló en París, donde fue una figura importante del exilio rumano. Él es uno de los traductores de rumano más importantes de la literatura francesa, y ha traducido las obras de la nueva izquierda, de la vanguardia y de la corriente neo-marxista. Tradujo a autores como Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget, Albert Béguin, Jacques Derrida y Alexandre Kojève. Es uno de los fundadores de la revista *Cahier de l'Est*; también tradujo textos de poetas rumanos al francés por ejemplo Leonid Dimos, Daniel Turcea, Ion Mureșan, Marta Petra, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu.

Hay una situación más angustiosa: la del poeta que está obligado a vivir en una sociedad que se expresa en otra lengua, una lengua para él casi desconocida, que, en todo caso, no es vehículo poético nuevo. El caso más representativo es el de Juan Ramón Jiménez en el período de exilio en Estados Unidos. La ausencia de la lengua materna le lleva a trasladarse a Puerto Rico, por la necesidad de escuchar en vivo el español. En los aforismos reunidos en el libro *Ideología* hay algunos espléndidos sobre este asunto. La lengua es igualada a la madre y a la patria. Pero también hay muchos escritores que optan por otra lengua como forma de escapar de la suya, que es su patria, por momentos acuciados por la necesidad de huir, de distanciarse. Así ocurrió, por ejemplo, al poeta chileno Vicente Huidobro, que compone en francés *Horizon carré*, o al bilbaíno Juan Larrea.

Muchas veces se pensó que Paul Celan es el caso más representativo entre las letras del siglo XX, y así lo muestran los estudios y los críticos que conocen muy bien el ambiente celaniano, como Andrei Corbea, George Guțu, Petre Solomon, Barbara Wiedermann-Wolf entre otros. Existen debates sobre la pregunta si realmente hay influencia del rumano en Celan, teniendo en cuenta el multilingüismo de la capital de provincia mitteleuropea y las condiciones históricas. Está bien claro que las suposiciones sobre la dimensión rumana y la influencia del rumano en el *poetlecto*²² celaniano, que a veces crean tensión entre los críticos, parten por un lado de las afirmaciones del poeta, y por otra parte de los poemas y libros que escribió en su época de Bucarest. En el libro *Paul Celan și “meridianul” său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european* (1998) Andrei Corbea aducía que:

²² Poetlecto, palabra formada por analogía con el vocablo idiolecto. En este caso define el conjunto de rasgos poéticos de la forma de expresarse de un poeta.

En un nivel cuantitativamente diferente, la investigación de las formas líricas de Celan, básicamente, no pueden evitar una discusión sobre el papel y el estatus de la lengua rumana en su constitución, en relación con todos los idiomas con los que el poeta y el traductor Paul Celan operó. Entre la constatación de Petre Solomon, como que el único idioma, además del alemán, en el que éste escribió textos originales, fue el rumano, y no, por ejemplo, el idioma del país donde vivió más de veinte años, después de 1948, y la declaración hecha por el mismo Celan en 1961 -«No creo en el bilingüismo, cuando se trata de poesía. Duplicidad –sí, existe, incluso en las diversas artes, artificios contemporáneos de la palabra, especialmente en aquellos que saben, en alegre consenso con la cultura comunista, institucionalizarse en igual medida políglota y policromada. Poesía –ésta es la unicidad predestinada de la lengua. Con que no [...] su secondeidad»²³ -se abren así numerosas interrogaciones, incluyendo, no menos importante, sobre la propia visión del poeta en la madurez sobre el «extravío» en un idioma que no sea «alemán», «lo que es mío –et qui reste, douloureusement, mienne» como se puede leer en una carta dirigida, un año más tarde a Petre Solomon. La dificultad para la formulación de respuestas definitivas a algunas de ellas se dibujan ya con la lectura de la correspondencia con éste último (sobre todo en francés) lo que demuestra el alejamiento gradual del rumano «común», al que dice que lo maneja con dificultad, sin embargo, aunque de vez en cuando, el interés por los recursos «lucrativos» del lenguaje «poético» parece no haber muerto, ya que, por ejemplo, preparando una traducción al alemán de Esenin, le habría gustado consultar una nueva traducción al rumano de los poemas de éste. Si, en la depresión causada por las acusaciones de plagio de Clara Goll, se transluce este tipo de confesiones –no aceptadas, por cierto, por la familia- una nostálgica retórica hacia «mi meridiano,... el punto exacto de donde partí», doblado por la amistosa «envidia» por la posibilidad de Hans Mayer de viajar a Bucarest, esto se traduce principalmente por una visión de la *diferencia* que le había programado la inadaptabilidad al mundo occidental: «die Buchen meiner Heimat» evocados por Alfred Margul-Sperber se superponen sobre «mon vieux cœur de communiste», de tal forma que «ich sei weider da, wo ich angefangen habe». De hecho, la frase remite a la idea autodefinitoria de los dos discursos sobre la poesía, donde la fuente primordial de su «lirismo», del que no entiende desistir en absoluto, Celan identificaba (sintético, en una carta al mismo Sperber) en una «fijación carpatina» que, aunque expresable (para sí) sólo «con las palabras de nuestro idioma» (se refiere al rumano), se opone fundamentalmente a la «autarquía» y la «autonomía» lingüístico-nacional del alemán de peor tradición, al que creía ver surgir en los años 60. En tal fondo, donde realmente cuenta la constancia del sí mismo con el «poetlecto», colocado entre y más allá de los idiomas «nacionales» y fundamentalmente «plurilingüe» (*mehrsprachig*), la ecuación «bilingüismo=duplicidad» señalan más bien una deriva ética que una propiamente lingüística.

Vistas sólo desde un ángulo «técnico», los textos escritos en rumano por Paul Celan en los años pasados en Bucarest se incluyen, sin duda, a ese fenómeno que Leonard Forster llamó «multilingüismo de la literatura», porque, como los poemas en francés o en inglés de Stefan George o los ocho poemas escritos en ruso por Rilke, sellan una voz que tiende a trascender mediante el

²³ Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. Von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt am Main, 1983, vol. III, p. 175.

«mensaje», los límites del lenguaje y de idioma «único», y con ellos las «encadenadas redes del lenguaje» de una semántica en forma de monólogo (Corbea 1998:160-162).

Después de precisar la dimensión rumana del poeta y presentar los diferentes puntos de vistas, por cierto pertinentes, aduce que:

El rumano acompaña ocultamente (y probablemente desde las estructuras de “profundidad” del lenguaje poético) la obra de madurez del poeta, sin marcarle en la “superficie” como el francés o el ruso de los que Paul Celan tradujo con pasión e intensidad en la quinta y sexta década. En París se reune con Arghezi, ídolo de la juventud, al que ahora considera intraductible, lee a Nichita Stănescu, finalmente prometiéndose «le retour, tardif, vers la poésie roumaine, un peu refoulée, je l’avoue, au milieu de mes péripéties occidentales. Dans un recueil de traductions, qu’un jour j’arriverais peut-être à publier, j’espère réparer, rattraper ce retard» (Corbea 1998 : 187).²⁴

El exilio es el juego binario del dolor y la angustia; independientemente de la forma que tenga, el exilio parece ser el elogio de la tristeza, de la soledad y del dolor. Esta paleta de sentimientos se puede identificar en casi todos los escritores, sin importar la forma del exilio que escogen, exterior o interior. El tema de la dolorosa ruptura es recurrente en la literatura del exilio.

El destierro es como un espejo en el cual el exiliado se mira, y ofrece la imagen de su *yo* biográfico. Este espejo del exilio no se parece a nada, porque en el caso de los desterrados la anatomía de la melancolía del exilio significa el desplome de la carga retórica de la palabra, el abandono del miedo a no gustar al lector.

²⁴ «el retorno, tardío hacia la poesía rumana, un poco reprimida, lo confieso, en medio de mis aventuras occidentales. Mediante el recuerdo de un colección de traducciones, que publicaré un día, espero que la reparación se pondrá al día»

Igual que en el caso de Gulliver que emprende la ruta hacia la nueva realidad, el exiliado empieza el doloroso recorrido hacia sí mismo. Esta manera de inmersión es semejante a un camino de iniciación en el que existen pruebas, sufrimientos por los que pasa cualquier desterrado que tiene como fin ayudarlo a reencontrarse, es decir, a conocerse y a que se convierta en su propio amo. Cualquier camino por la oscuridad equivale a una pérdida en un laberinto (entendido en sentido eliadesco), en un camino hacia el centro. Mircea Eliade comparaba el exilio, el camino hacia el centro, con el recorrido en el Infierno. Él aducía:

Creo que el único que pudo superar los fracasos, el sufrimiento, las melancolías, las dudas, en el momento en que entendí, a través de un esfuerzo de comprensión que se trata –en el sentido concreto e inmediato de la palabra- de un descenso en el infierno. Una vez que el hombre entiende que está dentro para clarificarse a sí mismo, vagando por este laberinto, siente de nuevo cómo las fuerzas espirituales, que cree haber perdido hace tiempo, se decuplican. En este momento, cada sufrimiento se convierte en un intento «iniciático» (Eliade 1992: 108).

Por consiguiente, el exilio se fundamenta en un sistema maniqueo de referencia, donde los antípodas se podrían llamar Paraíso e Infierno, luz y sombra, la patria perdida y el refugio más o menos temporal. El tiempo es también un problema constante del desterrado.

Asimismo se podría afirmar que el exilio es sombrío e imprevisible. Este no se expone ante el desterrado, sino que lo absorbe, lo asalta, le roba o le ignora las palabras, le niega los intentos racionales y le impone la confrontación con espacios extranjeros cuya lógica no es nada evidente para el exiliado. En consecuencia, el desterrado llega a entender el significado de la nostalgia del espacio originario, que a

su vez genera el vacío. La condición del exilio, y más si se trata de un intelectual, no hace otra cosa que agudizar la consciencia del aislamiento del hombre trasplantado a un mundo extranjero, ajeno, desconocido. Por mucho que el proceso de “aculturación” funcione, permanentemente existe un vacío interior, una consciencia de la ex-centralidad cultural. Los desterrados sienten la diferencia como un eterno estigma: la consciencia de la irreducible distancia que transforma sus intentos de integración en simples gestos miméticos. La adaptación significa el aprender de una suma de tópicos del espacio de acogida, como por ejemplo ritmos, entonación, tropismos. Extranjero para el ambiente, el exiliado llega a sentir la dimensión de la *enajenación* hacia sí mismo, puesto que está separado no sólo del mundo en el que acaba de entrar, sino de su propia identidad, que es producto del pasado, fruto de un mundo que dejó atrás. Por lo tanto, él llega a ser ex- céntrico y descentrado. Una de las figuras más representativas del exilio rumano, Sanda Stolojan²⁵, decía que paradójicamente el exilio la hizo descubrir que tenía raíces, que le faltaba una parte de sí.

Pero antes de entender que en realidad pertenece a un horizonte espacial y temporal predefinido, el exiliado tiene que pasar por unas fases típicas de la enfermedad del aislamiento y de la adaptación: desorientación, caos, vértigo de la falta de algo estable, afasia, ansiedad, obscura depresión hasta descomposición y autismo. En este proceso el desterrado participa impotente. Es el momento en que se

²⁵ Sanda Stolojan (1919-2005) fue una poetisa, ensayista, traductora y memorialista rumana exiliada en París. Trabajó mucho tiempo como intérprete oficial de lengua rumana para las autoridades francesas. En paralelo desarrolló una rica actividad cultural. Es co-fundadora de la revista *Cahier de l' Est*, colaboró en numerosas otras publicaciones en Francia y en el espacio francófono, como por ejemplo *Esprit*, *Journal de Geneve*, *L'Alternative*, *Lettre Internationale*. Tradujo al francés a Emil Cioran y Lucian Blaga, y ella misma escribió poesía en francés. Fue activa en el exilio militante en los medios de comunicación y asociaciones que han protestado contra el régimen comunista en Rumanía. Trabajó en *Limite*, *Ethos*, *Ființa Românească*, *Revista scriitorilor români*, como en los programas del departamento rumano de la Radio Europa Libre.

da cuenta de que su *yo*, aparentemente muy bien definido, delineado y muy seguro de sí mismo, es solamente una suma de presunciones, de convenciones, de construcciones de un cierto idioma y de una cierta cultura, un punto minúsculo en la infinidad de encuentros de unas jerarquías sociales y profesionales. Y hasta que el exiliado aprende las nuevas reglas impuestas por su nuevo “hogar”, atraviesa un período vacío, un desierto interior, similar a un intervalo doloroso y terrible, situado entre el fantasma de su antiguo edificio y la silueta desconocida de su posible nueva identidad. A lo largo de este período, largo o corto, el exiliado sufre una muerte interior, la aniquilación temporal de su pequeño *yo*, que está reducido a una subsistencia anónima de la cual no se sabe con exactitud si saldrá.

De cualquier manera, de la disolución y del renacer, el *yo* sale irrevocablemente modificado, transformado: muchas veces drásticamente disminuido, reducido a su verdadera medida, insignificante, menor; a veces sale derrotado hasta la aniquilación, otras veces extraño, magníficamente consolidado. En cualquier caso, de tal experiencia no se sale totalmente igual, sino cambiado: no sólo el desterrado aprendió las nuevas reglas del juego social mediante el sufrimiento, también se acostumbró al idioma de ese lugar. Sólo después de haber pasado por semejante prueba íntima de poner entre paréntesis todas sus antiguas determinaciones exteriores, llega a entender que se ha emancipado de los lazos a los que hasta ayer pertenecía, lazos aparentemente inquebrantables. Está por fin liberado de la ilusión que constituía su exterior.

Por estos motivos, la experiencia temporal del exilio puede constituir el equivalente de una moderna prueba de iniciación. Recorre la desarticulación y la

reedificación interior, la muerte del antiguo *yo* social y la resurrección de un segundo nacimiento, más lucido, de su existencia en el mundo.

En cuanto al tipo de literatura cultivada a lo largo de esta experiencia, en gran medida surge la literatura del *yo*, porque en realidad en el exilio también se trata del *yo* y del pluralismo que éste adquiere después de la escisión. El sintagma del *yo* no se usa en sentido autobiográfico, sino en el de pluralidad íntima. Claudio Guillén distinguía entre la literatura *en* el exilio según la cual el autor estaba situado en el exilio, dando de esta forma voz a los momentos vividos de forma directa o confesionalmente, y la literatura de contra-exilio, en el que el autor/ exiliado aprende y escribe desde el destierro:

...distanciándose de él como entorno o motivo, y reaccionando ante las condiciones sociales, políticas o, en general, semióticas de su estado, mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originarias (Guillén 1995: 31).

Si el exilio no diferencia la modernidad, la diversidad llega de parte del autoexilio, que una vez iniciado acompaña permanentemente al individuo moderno. Muchas veces el exilio hoy es una forma directa o indirecta de autoexilio, pero hasta la experiencia del exilio se diluye en las sensibilidades de autoexilio, en la medida en que el auto-destierro interior llega a definir al individuo moderno y su relación con los accidentes de la vida. Lo que confiere especificidad a la modernidad es el exilio interior, que es la gran revelación de la modernidad en plena cristalización. Es la necesidad del individuo moderno de sentirse obligado a recurrir a la única estrategia disponible: retraerse en su propia consciencia, abismarse en sí.

2.2. *Momentos del exilio rumano.*

Una de las piedras del destierro universal pertenece al exilio literario rumano. Este fenómeno tiene sus raíces en el siglo XVIII, cuando los vaivodas rumanos y algunos boyardos escogieron el destierro, huyendo de la tiranía turca y esperando durante años, a veces en vano, la oportunidad de regresar a casa. También se podría hablar del exilio desarrollado en el período *Pașoptista*²⁶. Testimonios de éste son las cartas y las memorias de los intelectuales que consideraban su estancia lejos de la patria como necesidad impuesta por la situación política y esperaban ansiosos el día del regreso, permaneciendo siempre en contacto con los eventos del país. Otro testimonio histórico es el que tuvo lugar alrededor de la Revolución de 1848. Este período sería el primero que dejaría pruebas literarias.

Pero el exilio rumano es ilustrado de forma paroxística en tres períodos del siglo XX. Primero entre los años 40- 50, segundo entre los años 60- 70 y el tercero entre los años 80 hasta la Revolución de 1989. En las tres épocas el exilio de los escritores rumanos representó huida, opción y al mismo tiempo rechazo y fue determinado por motivos políticos. Durante este período la producción cultural es digna de tomarse en cuenta. Es ahora cuando aparecen algunas de las preguntas fundamentales del exilio rumano, como el asunto de la identidad, del tiempo, la relación entre la creatividad y el distanciamiento de la matriz. Es cuando surge el término correlativo que acompañará esta meditación como una sombra: el exilio

²⁶ Véase nota 8.

interior, a veces sentido sólo como una alternativa, pero otras veces visto como sinónimo del destierro.

La mayoría de los exiliados de la primera ola (años 40-50), no todos pero la mayoría, escogieron como centro de su vida, España, el único país en el cual podían libremente manifestar su opción conservadora, siendo éste el único lugar donde eran aceptados y “naturalizados” sin problemas. España es el único país que aceptará a los rumanos que vivieron la ilusión de la realeza de su pueblo. Ellos perdieron la guerra con el comunismo, con las naciones unidas, con la civilización moderna. Para ellos, Madrid se convierte en el nuevo centro del mundo y España en su nueva Patria. España era el único país que aún mantenía el contacto con “el otro mundo” el mundo al que pertenecían. España es el lugar donde se retiran los náufragos de los barcos destruidos, los supervivientes del Apocalipsis. Figuras literarias que encontraron su paño de lágrimas en tierras de Cervantes fueron: Aron Cotruș, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, George Uscătescu, Horia Stamate, Radu Enescu, por nombrar unos cuantos. Sobre este grupo, uno de ellos, Vintila Horia, decía:

...Madrid, ciudad en la que se encontraban en los años después de la guerra, en controversia constante, Cotruș y Busuioceanu, y luego, Stamaty y yo, transformando la capital de España en importante lugar de la cultura rumana. Tanto Cotruș como Busuioceanu, publicaron libros de poesía, discutidas y admiradas por la crítica y por el público (*Apud* Ungureanu 1995: 45).

Estos intelectuales crearon en España un grupo único en la historia del exilio rumano, debido a la homogeneidad y a los ideales comunes. La mayoría de ellos se agruparon alrededor de la revista *Destin. Revistă de cultură românească* (1951) y de

las editoriales fundadas por ellos: *Editorial de la Colección y Revista "Destin"* (Madrid), *Editorial Carpați* (Madrid, 1953 bajo la dirección de Traian Popescu y por iniciativa de la Comunidad Rumana de España). Además de sus orígenes conservadores, tradicionalistas, la nostalgia por la Rumanía Grande (véase el mapa Adjunto 7), también los unían las ideas, de influencia spengleriana, nietzcheniana, kierkegaardiana, según las cuales el Oeste de Europa era incapaz de detener la continua decadencia de los valores tradicionales. Los miembros del Grupo de Madrid oscilaban entre la reserva hacia las teorías y los métodos modernos cultivados en el Oeste de Europa y la modernidad de sus escritos. El rechazo era motivado por su perspectiva del mundo conforme a la concepción cristiano-ortodoxa profundamente enraizada en su mentalidad.

Aunque algunos vacilaban entre lo moderno y lo tradicional, hay que evidenciar que sus valores afectaban de forma igual la producción literaria. La fragmentariedad temporal, la ironía, la realidad alienante, lo grotesco y lo feo, los problemas de la perspectiva de autor y la creación de los personajes no eran compatibles con los anhelos de mejora, con su "ethos" educativo. No obstante, deseaban abrirse hacia la literatura del exilio *sui generis*, pero este acercamiento afectaba a la producción literaria, es decir, tenían que romper los lazos con la literatura dominada por lo autóctono y por los conceptos estéticos hasta entonces seguidos. Esta abertura significaba también aceptar a escritores cada vez más reconocidos internacionalmente, aunque no correspondieran a sus conceptos filosóficos y literarios.

La segunda ola del exilio rumano está constituida por Virgil Ierunca²⁷, Monica Lovinescu²⁸, Ștefan Baciu²⁹, Alexandru Ciorănescu³⁰ y George Ciorănescu³¹, entre otros. Estos escogen como lugar de exilio Francia y como ciudad de éste París. Si la mayoría de los escritores de la primera ola formaron un círculo homogéneo, unidos por ideas, anhelos y creencias comunes, no sucede lo mismo con los demás. La necesidad de individualismo aparece como imperativa. Eran escritores con ideas éticas, literarias y estéticas fuertemente individualizadas y sus escritos cobraban cada

²⁷ Virgil Ierunca (1920-2006) fue un crítico literario, ensayista, memorialista poeta y editor rumano exiliado en París. De 1951 a 1974 fue redactor de los programas en rumano de la Radiodifusión francesa y trabajó en “Centre National de la Recherche Scientifique” (CNRS), en el departamento de filosofía y estética. Colaboró en dos programas de la Radio Europa Libre: “Actualidad cultural rumana” y “La historia del habla (páginas olvidadas, censuradas y exiliadas)”. En la denuncia de la dictadura comunista en Rumanía tomó parte activa como secretario de redacción en el periódico rumano *Unirea Română*. Escribió artículos en publicaciones del exilio rumano, sobre todo en la revista *România*. En el volumen *Pitești* (1981) denuncia la experiencia comunista del terror, utilizado como instrumento de destrucción mental. En Francia redactó una serie de revistas literarias, como *Luceafărul* (1948-1949), cuyo director fue Mircea Eliade, *Caiete de dor* (1951-1957), *Ființa Românească* (1963-1968), *Ethos* (a partir de 1973). La producción literaria de Virgil Ierunca está incluida en muchas antologías de poesía, como una compuesta por Vintilă Horia.

²⁸ Monica Lovinescu (1923-2008) fue una experta en crítica literaria, ensayista, memorialista y traductora rumana exiliada en París, conocida por sus actividades como opositora al régimen comunista rumano. Ha publicado varias obras bajo el seudónimo Monique Saint-Come y Claude Pascal. Es la hija de la figura literaria Eugen Lovinescu. Ha publicado extensamente sobre el tema del comunismo en Rumanía, así como obras literarias en rumano. Sus artículos aparecieron con frecuencia en revistas de prestigio, como *Kontinent*, *Les Cahier de l'est*, *L'Alternative*. Contribuyó al capítulo rumano a la colección de ensayos titulada *Histoire des spectacles* (Gallimard). Entre 1951 y 1974, fue colaboradora en los programas en rumano de la Radiodifusión Francesa, así como miembro del personal de la estación para Europa del Este. A partir de 1960, fue periodista de la Radio Europa Libre. Parte de los guiones de difusión se publicaron como *Unde scurte* en Madrid (1978). También tradujo varias obras literarias rumanas al francés.

²⁹ Ștefan Baciu (1918-1993) fue un poeta, prosista, ensayista, traductor y editor rumano que pasó la mayor parte de su vida en exilio, primero en América Latina y después en los EE.UU. (Honolulu, Hawai). En 1949 se fue a Río de Janeiro, donde viajó ampliamente como periodista y se convirtió en una autoridad reconocida en la literatura latinoamericana, en especial en el surrealismo. Entre sus tomos de poesía se podrían nombrar: *Analiza cuvântului dor* (1951), *Poemele poetului pribeag* (1963), *Poemele poetului singur* (1979), *Peste o mie de catrene...* (1980).

³⁰ Alexandru Ciorănescu (1911-1999) fue un historiador, teórico literario, comparatista, lingüista, prosista, dramaturgo, poeta y traductor rumano exiliado en las Islas Canarias. En el exilio fue secretario de redacción de la revista *Le Livre* en París e investigador en el Centre National de Recherche Scientifique (CNRS). Entre 1948 y 1979 impartió clases de lengua y literatura francesa, de literatura italiana y portuguesa, de lengua rumana y de literatura comparada en la Universidad de La Laguna. En las Islas Canarias fue miembro del Instituto Canario de Educación, y dirigió el departamento de Referencias Bibliográficas y el departamento de Historia. Coordinó, como director, las siguientes colecciones: *Clásicos Romero*, *Flor de Romero*, *Enciclopedia Canaria*. Fue miembro fundador de la Fundación Cultural Rumana de Madrid (1988).

³¹ George Ciorănescu (1919-1993) fue un poeta, prosista, politólogo y traductor exiliado rumano que se estableció originalmente en París y luego en Munich. Fue animador de numerosas revistas y tertulias del exilio. Fue editor de la Radio Europa Libre y co-editor de la revista *Apostilla* y de la tertulia con el mismo nombre en Munich.

vez más validez. Es ahora cuando se delinea el fenómeno de la polémica de Virgil Ierunca y Monica Lovinescu, que durante años fue escuchada a través de la Radio Europa Liberă (Europa Libre). Según Mircea Eliade, la aparición de la polémica es fundamental para los futuros eventos; decía que:

En las publicaciones de nuestra emigración, últimamente apareció un fenómeno muy interesante, que viene a justificar la necesidad sentida por mucho tiempo. Se trata del fenómeno de la controversia, que se lleva entre las diversas opiniones colectivas o individuales que buscan especificar posiciones y actitudes absolutamente útiles para el desarrollo de eventos venideros (Eliade 1992: 81- 82).

En este período destacan dos intelectuales de gran importancia para la literatura del exilio rumano. Se trata de Monica Lovinescu y Virgil Ierunca, los dos domiciliados en París, lugar desde donde transmitían y luchaban por los derechos de la cultura rumana.

Monica Lovinescu pertenece a una familia de muchos intelectuales y personas del ámbito de la cultura. Su padre, Eugen Lovinescu³², estuvo en el centro del movimiento de modernización de la literatura rumana. Sin desviarse de la tradición de su familia y antes de continuar la vena crítica de ésta, es prosista, dramaturga y directora de teatro. En exilio desde el año 1948, ésta ofrece al grupo rumano de la capital francesa los servicios de un ser culto que puede prolongar en París el recuerdo de un tiempo de cultura, por el simple hecho de pertenecer y cultivar la condición de creadora.

³² Eugen Lovinescu (1881-1943)-fue el fundador de la tertulia *Sburătorul*, una de las instituciones de crítica literaria más importantes del siglo XX de Rumanía.

La mayoría de su carrera está vinculada a la cadena radiofónica Europa Libre, desde donde transmitía, reseñaba y marcaba el contexto de la cultura rumana. Los textos, siendo del registro periodístico, reclamaban un cierto tipo de formulaciones, de técnica de cita, de afirmación y negación. La oralidad, como decía Cornel Ungureanu, no enturbiaba la paginación del texto. Sus artículos de la época “Europa Libre” se pueden encontrar en el libro titulado *Unde scurte*, que apareció por primera vez en Madrid en 1978 en la Editorial Límite en un período en el cual, como aducía el crítico Cornel Ungueranu “el derrumbe del campo comunista parecía un sueño lejano. Así que, confiesa la autora, fue obligada a respetar «una clave de prudencia»” (Ungureanu 1995: 170).

En la introducción del libro, la misma autora confirma la vitalidad del comentario y el porqué de este libro. Decía:

Mantuve este «Diario» en voz alta, delante de un micrófono. El de «Europa Libre».

Por lo tanto, un «Diario» en el que la primera persona raras veces ocurre. La primera persona no es más que el testigo, desde la distancia, de la recurrencia de la literatura rumana, en el cuadro general de la desestalinización en el Este.

La distancia de la mirada no supone la distancia de participación. La primera es una cuestión geográfica: estoy fuera y puedo decir lo que en el país se oculta o insinúa en «llanto».

El segundo es un problema de consciencia: estoy involucrada. Por eso, «Diario indirecto» (Lovinescu 1990: 7).

En los tomos del libro se destaca la alegría de la autora de *estar* en casa, pues regresa a Rumanía a través de la escritura. Las reseñas que dedicaba a los libros que aparecían en Rumanía se alternan con la incursión en la vida cultural rumana, con reportajes sobre el fenómeno rumano, dedicando páginas a las cárceles y a los

detenidos. Ella baja al infierno de la represión rumana mediante la figura de la madre, detenida y torturada por proteger el derecho de su hija ante la dignidad. Sus entrevistas con los contemporáneos, sus críticas y sus reseñas son el mejor documental sobre la literatura y la sociedad rumana del período totalitario.

Otra figura representativa de la segunda ola de exiliados es Virgil Ierunca. Éste es la expresión de la vitalidad intelectual, sin el cual difícilmente se podría entender la literatura del exilio rumano. Él emprende su destierro en 1947, año en que empieza a dar el paso del cosmopolitismo de su juventud al nacionalismo cultivado en el exilio. Es un proceso de reencontrarse consigo mismo, y así lo confirma en su *Diario*. Decía:

Hoy estoy delante de mí –del mundo- y ¡cuánto me gustaría de Dios!- con la libertad de mi propia consciencia reencontrada. Y debo admitir – simplemente- que mi recuperación pasa por el arraigo: Rumanía (*Apud Ungureanu 1995: 174- 175*).

Igual que muchos exiliados, el escritor intenta reencontrar el camino de regreso a casa mediante la escritura. Siente como imperativa la necesidad de reconstruir Rumanía en el exilio, de entrar en contacto con los lazos y las raíces, con ese algo que lo define como ser, sin sentirse, según él mismo confirma, como en otra tierra, diciendo que:

En esta salida, de las horas, en que la conciencia se convierte en *dor*, en que la desaparición aquende me lleva sólo *más allá*, me di cuenta de cómo un solo ciñogal de pozo puede definir todo lo que me ata a la tierra y a la palabra País. Entendí –una vez por todas– que donde sea que camine en este mundo, por muchas reuniones que tengo –con Memling, Vermeer, Giotto o Paul Klee– mis ojos no se maravillarán, desde dentro, más que del ciñogal del pozo de un pueblo rumano (Ierunca 2005: 69).

Él vive el arraigo y desarraigo de forma profunda, sin dejar escapar ni una sola nota de la triste canción del exilio. Refiriéndose a esto, el crítico Cornel Ungureanu señalaba que:

Es engañado, actúa y se retira en sí mismo. Se «internaliza», se reencuentra, vive la humildad del exilio y el éxtasis del redescubrimiento de los amigos, de las posibilidades de solidaridad. Solitario y solidario... (Ungureanu 1995: 176).

Virgil Ierunca pretende definir la noción de *a casa*, y lo hace en el libro *Românește*, que aparece en 1964 en la Editorial “Fundăția Regală Universitară Carol I” en París. Aunque el título puede aparecer hoy obsoleto, en aquel entonces definía un proceso cada vez más difícil de entender ahora: la protección de las raíces espirituales. Es un libro confesional de un intelectual que vivió la tragedia del exilio. El autor muestra una forma de hablar en rumano, idioma en el cual muchos ya olvidaron expresarse. Para éste *a casa* era volver a Brăcuși, Blaga, Busuioceanu y muchos otros que estaban prohibidos en la Rumanía de aquella época, pero son estos los que definen Rumanía mediante sus cualidades, su modernidad y su genio. El crítico propone el regreso a los valores y modelos nacionales a través de su labor de difundir a los escritores rumanos en exilio. Él fue animador de la escritura rumana y sin él la literatura de este país sería más pobre y perdería la diversidad y la fuerza de penetración en la universalidad. Descorre el velo de la ignorancia, de lo desconocido, al nombrar a aquellos cuyo nombre era minimalizado, trucado, marginado o simplemente olvidado en el país. Parte del panteón de la cultura rumana en el exilio está constituida, entre muchos, por: Alexandru Busuioceanu, Mircea Eliade y Eugen

Ionescu³³. Lo que Virgil Ierunca trata de hacer con cada biografía que compone de sus amigos y compañeros de tristezas es reescribir la historia del exilio, concretando una vez más sus particularidades. El autor decía que:

...el exilio es una tierra de iniciación y pruebas. Algunos se inician en roturas y ausencias, otros en la comodidad y des-aparición. Aquella Rumanía que, una vez perdida, se convirtió para unos cuantos en una presencia privilegiada, sin nombre y sin analogía. El exilio, espacio de la situación-límite, no pudo evitar la combustión, aparentemente barroca –la obsesión (Ierunca 1993: 37).

Según el autor, estar obsesionado por Rumanía en el exilio es prueba de salud mental y de responsabilidad espiritual. La obsesión de Rumanía no es sólo el reflejo del suplicio por un espacio geográfico, es el recuerdo de un tiempo y de unas ilusiones vividas por toda una generación.

Se podría afirmar que Virgil Ierunca es el hagiógrafo del exilio, porque en sus obras santifica a los intelectuales rumanos desterrados. Además de esta faceta del autor, hay que evidenciar el cultivo de la polémica que, junto a Monica Lovinescu, ha desarrollado. Virgil Ierunca también transmitía sus artículos y sus críticas en la cadena Radio Europa Libre. Para muchos, él representó la consciencia moral de toda una generación, el que sacaba a la luz los tiempos nefastos de la cultura rumana. Mircea Popa decía sobre los días en que escuchaba a Virgil Ierunca que:

³³ Eugen Ionescu (o Ionesco 1909-1994) fue un dramaturgo, prosista, memorialista, poeta, ensayista, traductor y pintor rumano exiliado en Francia. Fue uno de los principales dramaturgos del teatro del absurdo. Más allá de ridiculizar las situaciones más banales, las obras de teatro de Ionescu describen de una manera tangible la soledad y la insignificancia de la existencia humana. Empezó con escribir poesía y crítica, publicando en varias revistas rumanas. Dos de sus primeras obras son *Nu*, un libro criticando a muchos autores, y *Hugoliade* que incluye narraciones exageradas de los episodios más escandalosos en la vida de Hugo, y contiene los prototipos de muchos de los temas de Ionescu: el carácter ridículo, el falso culto de la lengua. Se destaca como dramaturgo con obras como: *La Cantatrice chauve* (1950), *La Lechón* (1951), *Les Chaises* (1952).

Él nos hablaba con orgullo de los días nefastos de la literatura y cultura nacional, revelándonos, por el contrario, la deformidad, el vacío y la pequeñez de algunos contemporáneos, colaboracionistas del odioso régimen, llamándonos la atención sobre el peligro de la despersonalización. Poniendo el dedo en la herida, decía públicamente lo que todos o casi todos pensábamos, y por eso creíamos que nos representaba, que era nuestro portavoz (Popa 1998: 200- 201).

La mayoría de sus crónicas radiofónicas está reunida en unos libros que causaron mucho impacto sobre el público. Destaca *Pitești*, que apareció en 1981 en Madrid en la Editorial Límite y desvela los horrores de las cárceles de los detenidos políticos de Rumanía. Los libros dedicados a la polémica o crítica literaria son: *Românește*, que aparece en 1964 en la Editorial “Fundăția Regală Universitară Carol I” en París; *Subiect și predicat*, que sale en 1993 en Bucarest en la Editorial Humanitas y, por último, *Dimpotrivă. Polemici*, que se edita en 1994 en Bucarest en la Editorial Humanitas.

La vena crítica, la oscilación entre dos perspectivas (moderna y tradicional), la necesidad de no perder el contacto con los eventos del país y con el idioma, crearon la necesidad de la aparición de una serie de revistas, editoriales e instituciones dedicadas a escritores rumanos en el destierro. Se trata de la revista *Caete de Dor. Metafísica și poezie* (1951), que aparece en París bajo su dirección. Otras revistas con sede en París son *Limite* (1969), *Ființa Românească* (1963) y *Ethos* (1973). Estas revistas pertenecen a las editoriales fundadas en Francia por los exiliados rumanos, como por ejemplo: *Editorial Limite* (París, 1974 bajo la dirección de Virgil Ierunca y Nicolae Petrea), *Editorial Ioana Cușa- Ethos* (París, 1964, director Virgil Ierunca).

Está claro que la élite intelectual, tanto de la primera como de la segunda ola, no escogió sólo Europa para concretar su destierro. Algunos optaron por América Latina, como por ejemplo Grigore Manoilescu, que fundó la *Editorial Casa Pribegiei* en 1951 en Argentina. Por su parte, Ștefan Baciu fue el creador de la revista *Mele. Scrisoare internațională de poezie*, que apareció en 1965 en Honolulu, Estados Unidos.

Durante las dos primeras olas de exilio la mayoría de las revistas y editoriales era financiada por asociaciones o instituciones culturales. En España aparece *La Asociación Cultural Hispano-Rumana*, institución que surge con el apoyo de la Universidad de Salamanca; la *Asociația Culturală Română* en 1957 con sede en Madrid, o la *Fundația Culturală Română* en 1983 cuyo director fue Vintilă Horia. Pero éstas no son las únicas entidades creadas desde el exilio y para el exilio. Una de las más importantes está en Alemania, en Freiburg am Breisgau, y se fundó por la iniciativa de Virgil Mihăilescu. Se trata de la *Biblioteca Română din Freiburg* (1949) cuyo director fue el mismo iniciador hasta 1986. Esta institución estuvo en contacto y financiada por la *Fundația Regală Universitară Carol I*, institución cultural de condición universitaria reestablecida en 1950 por el rey Mihai I, para continuar la tradición de la fundación creada en 1881 por el rey Carol I y suprimida por el régimen comunista.

La última ola de exiliados (1980-1989), no todos los representantes de esta ola, pero la mayoría, escogió como lugar de destierro los Estados Unidos. Entre los intelectuales que dejaron el país en los años 80 podríamos nombrar a Virgil

Nemoianu³⁴, Norman Manea³⁵ y Mateiu Călinescu³⁶. Éstos, como la mayoría, escogieron el exilio por motivos políticos; en el caso de los de la tercera ola, es consecuencia del régimen totalitario. Para toda una generación el problema del exilio se plantea de forma diferente. ¿Se trata de exilio o de la adquisición de una nueva identidad? Estos encontraron una nueva patria, sin tener que anular sus raíces, sin ser forzados a renegar el lugar donde nacieron. Para ellos la marcha ya no es un castigo, sino la posibilidad de trasladarse a la tierra de todas las oportunidades. Cornel Ungureanu decía que: ni Virgil Nemoianu, ni Matei Călinescu ni Marcel Pop-Corniș³⁷ se separaron de la Rumanía Socialista por gestos que establezca una tajante oposición (Ungureanu 2000: 85). En los Estados Unidos podían destacar por sus valores, que no tuvieron la oportunidad de demostrar en Rumanía.

³⁴ Virgil Nemoianu (1940) es un crítico y teórico literario, ensayista, memorialista y traductor rumano exiliado en los Estados Unidos. Generalmente se conoce como especialista en literatura comparada, pero es una etiqueta un tanto limitada que cubre sólo parcialmente la amplia gama de sus actividades y logros. Su pensamiento lo sitúa en la intersección del neo-platonismo y el neo-kantianismo. Las primeras publicaciones, o los años rumanos, ya indican su orientación ideológica. Formó su pensamiento en las tradiciones de pensamiento y crítica de Rumanía (Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, y Lucian Blaga) e incluso tuvieron más impacto las doctrinas estéticas del “Círculo Literario de Sibiu”. Sus obras más importantes son: *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier* (1984), *Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction* (1989), *The Triumph of Imperfection. The Silver Age of Sociocultural Moderation in Early 19th Century Europe* (1006), *Imperfection and Defeat. The Function of Aesthetic Imagination in Human Society* (2006), *Postmodernism and Cultural Identities. Conflict and Coexistence* (2010).

³⁵ Norman Manea (1936) es prosista y ensayista rumano exiliado en los Estados Unidos. Es un escritor y autor de cuentos cortos, novelas y ensayos sobre el Holocausto, la vida cotidiana en un país comunista y el exilio. Su libro más conocido es *The Hooligan's Return* (2006). Es un libro de memorias de factura novelística que abarca un período de casi 80 años, desde el período anterior a la guerra, a través de la Segunda Guerra Mundial, los años comunistas y post-comunistas, hasta el presente.

³⁶ Matei Călinescu (1934 -2009) fue un crítico y teórico literario, ensayista, prosista y poeta rumano exiliado en los Estados Unidos. Publicó versos en rumano en algunas de las revistas del exilio como *Limite, Agora, Prodromos*. Es más conocido como teórico literario y comparatista. Sus libros más conocidos son: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadente, Kitsch, Postmodernism* (1987) y *Rereading* (1993).

³⁷ Marcel Pop-Corniș (Cornis-Pope, 1946) es un crítico literario, ensayista y traductor rumano exiliado en los Estado Unidos. Impartió clases de literatura inglesa y teoría crítica en Northern Iowa University, Harvard University. Sus volúmenes más importantes son: *Anatomia balenei albe. Poetica romanului american epepeic-symbolic* (1982), *Hermeneutic Desire and Critical Rewriting. Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism* (1992), *The Unfinished Battle. Romanian Postmodernism Befote and Alter 1989* (1996), *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War Era and After* (2001).

En cualquier país europeo que hubieran escogido se habrían quedado en el exilio y no habrían pasado de la condición de extranjero, mientras que en los Estados Unidos podían redefinir su identidad, podrían ser, como decía Ungureanu, “unos americanos con raíces rumanas”. Pero como la mayoría de los que optaron por marcharse, la adquisición de la nueva identidad, en esos casos americana, el deshacerse de la antigua definida por el idioma, por la cultura o por el origen y el ganar una nueva, pasan por las horcas caudinas de la humillación. En el caso de Matei Călinescu, la ayuda llega de parte de otro exiliado rumano, Mircea Eliade, que le apoya para dar significado a su condición de persona que perdió su patria, cuya identidad es de repente rota y alejada de lo que antes le confería sentido. Porque entre otras muchas cosas, el exilio es la crisis de significado. Sobre la creación de la identidad americana, Matei Călinescu decía que:

Paralelo a ella, desde los primeros meses de mi estancia en los Estados Unidos, me había creado poco a poco una nueva identidad, una nueva forma de pensar, una concepción, personal y profesional, usando marcos de referencia y criterios que en Rumanía ni siquiera habría sido capaz de adivinar. La historia de esta identidad a la que llamé estadounidense... se requiere contar por separado (*Apud* Ungureanu 1995: 254).

Hablando de otro intelectual que escogió los Estados Unidos, Virgil Nemoianu, Cornel Ungureanu decía que sus escritos no respiran el aire de haberse exiliado, sino de un americano con raíces rumanas. Pero estas raíces no son sólo rumanas, sino que se ahondan en el Imperio Austro-Húngaro, es decir, en un espacio de la nostalgia, en el cual *illo tempore* se hablaba alemán. El sueño americano, para Virgil Nemoianu, se llama nostalgia. Leemos:

Es obvio para nosotros que Virgil Nemoianu descubre en los Estados Unidos el mundo del Imperio de antaño. Sus libros se alimentan de las lecciones de este Imperio. El científico es también un ser suficientemente sentimental para forjar sus conceptos por la recuperación de horizontes culturales olvidados. En el más amplio sentido de la palabra, Virgil Nemoianu propone a los Estados Unidos la imagen de la patria de sus abuelos. El Imperio Austro-Húngaro no fue más que una América perdida (Ungureanu 2000: 86).

Si en el caso rumano podemos hablar de generaciones más o menos homogéneas, en el caso de los desterrados españoles que tras la Guerra Civil de 1936-1939 salieron de la Península no se podría hablar de un fenómeno generacional con unas líneas similares. Pero sí se podría decir que participaron en el exilio, por lo menos, dos grupos generacionales. El mayor está constituido por escritores nacidos antes de fin de siglo y el otro por aquellos que nacieron entre éste y 1915. El denominador común sería el sentimiento de ausencia de su tierra, el desarraigo de las raíces propias y comunes, por lo tanto el asunto de fondo de todos los escritores trasterrados, independientemente de la fecha de nacimiento y del llamado grupo generacional. Con frecuencia España está en su recuerdo, el pasado imposible y el obsesivo sueño del regreso. Respecto al asunto, Rafael Conte decía que:

...no hay, pues, grupo literario, sino un fenómeno político que afecta a un considerable número de escritores de una manera similar, pero siendo siempre escritores absolutamente dispares entre sí” (*Apud* Ynduráin 1981: 526).

El caso rumano no es excepcional en cuanto a los motivos del destierro, porque no hay que olvidar que la emigración española de la década del 36 al 45 también es consecuencia de los regímenes fascistas. Hay que distinguir entre la emigración de la guerra, es decir, aquellas personas que por motivos políticos salieron en los años 1936-39 y la emigración del franquismo, aunque éstas también salieron

por razones políticas. Los estudiosos llaman a la emigración de la guerra “exilio republicano” pues, aunque no todos eran republicanos de convicción, al menos habían aceptado la República en 1931, como única legalidad vigente. Ejemplos de escritores que escogieron el camino del destierro son Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre. No menos dura fue la supervivencia de aquellos que optaron por quedarse y fueron represaliados o vivieron amortazados en una especie de exilio interior, como Vicente Aleixandre o Juan Gil-Albert.

En estos momentos aparece como imperativa la definición del propio ser cultural. La experiencia del Otro cultural fue sentida como choque, especialmente por el cambio brusco de culturas, cambio muchas veces percibido como quiebra de las normas. El exilio rumano, además de tener las líneas definitorias del destierro en general, cumple sus propias funciones y con horizontes culturales específicos.

Lucian Blaga hablaba del horizonte espacial y temporal, que según el filósofo es definitorio para cualquier ser humano. Es el lazo invisible que lo une con sus antepasados, ese algo que lo define y que requiere ser definido cualquiera que sea el lugar geográfico que el individuo ocupa. El horizonte espacial y temporal es la fuerza creativa, intuitiva, la determinación étnica de los rumanos. Tal vez por eso los intelectuales rumanos exiliados nunca pudieron encontrar la tranquilidad y su lugar en el mundo. Sentían como atomizado su ser, su consciencia, su fuerza creativa.

Lucian Blaga trazaba las líneas de su sistema a partir de las ideas spenglerianas sobre el sentimiento de espacio como centro generador de cultura. Spengler admite para cualquier cultura un alma, y para la manera de manifestarse de

ésta, un símbolo espacial. La visión espacial tiene que ser en última instancia el reflejo de las profundidades del alma o “la expresión en el plano de la imaginación de nuestro primer fondo espiritual”. Este sentimiento del espacio da lugar a los horizontes del inconsciente (horizonte espacial y horizonte temporal), que son factores constitutivos del ser, son proyecciones y actos creativos. Pero hay una hipótesis que contradice la teoría de Spengler. Ésta subraya la existencia de la *matriz estilística*³⁸, que determina la estructura estilística de las creaciones de un individuo y varía de un individuo a otro.

En conformidad con las teorías ya expuestas, Lucian Blaga habla del *horizonte espacial* y de la *matriz estilística* de los rumanos. Según el filósofo, el espacio es el factor espiritual creador y el horizonte espacial auténtico y no diluido. El espacio-matriz es infinitamente ondulado, dotado con acentos que forman parte de un destino que tiene una forma de supremacía sobre el alma individual, sobre lo étnico o supra-étnico. En el caso rumano, Lucian Blaga identifica como espacio definitorio para el alma del país la colina. Ésta es punto de partida de una serie de efectos del alma. Inicialmente se derrama, como el contenido en una forma, un cierto sentimiento humano del *fatum*. Aduce:

Admitiendo que el alma posee un espacio-matriz cristalizado por completo, supongamos que el rumano vive inconscientemente, en la «colina», o más precisamente en el espacio *miorítico*, incluso cuando en realidad, en el plano

³⁸ Nuestro inconsciente tiene una matriz que es sólida y muy bien organizada, que nos caracteriza la personalidad y que se transmite en cada momento a todas las actividades creativas que desarrollamos a través de la *personancia*. Esta matriz fue denominada por Lucian Blaga *matriz estilística*. Ésta es un manojito de categorías de nuestra comprensión, es la característica definitoria de nuestro espíritu que está en el inconsciente, manojito categorial que se imprime a través de la *personancia* a toda nuestra vida. El inconsciente con todo lo que recibe y guarda en él, comunica constantemente con su parte consciente. Ésta continua y constante comunicación fue denominada por Lucian Blaga, *personancia*. Es como una melodía por la cual el consciente nos dice cómo entendió la realidad, entendimiento realizado con la ayuda de sus categorías.

de la sensibilidad consciente, vive desde hace siglos en llanura. Las llanuras rumanas están llenas de la nostalgia de la colina. Y puesto que el hombre de la llanura no puede tener a su alrededor la colina, el alma crea por otros medios la atmósfera de ésta (Blaga 1994: 18).

La importancia de la influencia del espacio dominante se puede notar en el cultivo de la métrica de la poesía popular, que demuestra simpatía por los versos constituidos por sílabas acentuadas y no acentuadas y el verso corto que indican ascenso y descenso. El filósofo aducía que:

Esta métrica al mismo tiempo muestra una evidente fobia hacia el dácilo. Encontramos, es verdad, inserciones de dácilos o anapestos, pero no se desarrollan, sino desaparecen en la ondulación métrica (Blaga 1994: 12).

Está claro que las ideas de Blaga tienen una vertiente etnicista, tradicional, subrayando la esencia del rumano dondequiera que esté. En contra de ellas, hay autores que debaten sobre la esencia de *ser rumano*. Horia Roman Patapievici³⁹, representante de la actitud intelectual contemporánea, decía que *ser rumano* no puede significar más que una única manera de sentir, de vivir, y no una sustancia, una *essentia*. La esencia de una cosa está representada y determinada por unas características inmutables. Por lo tanto, hay que entender la noción de *ser rumano* como *existentia*, como realidad pura. Éste decía que:

Cualquier «esencia» sustancial de la etnicidad es un catálogo de comparaciones *polémicas* (cuando la relación espejo-referente es de tipo

³⁹ Horia Roman Patapievici (1957) es un escritor, físico, filósofo y ensayista rumano contemporáneo. Actualmente presidente del Instituto Cultural Rumano. Su debut como ensayista fue en 1992 en la revista *Contrapunct* y desde entonces tuvo varias contribuciones en varias revistas rumanas como, *Revista 22*, *Dilema* (ahora Dilema Veche), *Orizont*, *Vatra*. Sus obras son: *Cerul văzut prin lentilă* (1995), *Zbor în bătaia săgeții* (1995), *Politice* (1996), *Omul recent* (2001), *Schimbarea subiectului-o reverie* (2004), *Spărtura din cer* (2003), *Ochii Beatricei* (2004), *Discernământul modernizării* (2004).

reto/conflicto) o *aprobatorio* (cuando la relación es de emulación). [...] Incluso la examinación empírica sugiere que el *otro* está incluido en la definición del propio. Podemos concluir que el término «extranjero» está profundamente en concreción en la categoría «pura» de pueblo (Patapievici 1997: 109).

Asimismo la *matriz estilística*, que es definitoria para el proceso creativo, empieza a manifestarse después que los exiliados han sentido de forma profunda y dolorosa el desarraigo. Este sentimiento da lugar a una paleta variada de emociones, de obsesiones y de tópicos y al mismo tiempo hace que el autor entre en comunión con sus raíces. El acto de creación literaria está dramáticamente afectado por las condiciones extremas del exilio que afectan a importantes categorías relacionadas con la organización literaria, desde el uso de los géneros y de los temas escogidos hasta la perspectiva, el manejo de los personajes y las figuras de estilo. Muchos de los escritores optaron por el relato breve, a veces compuesto como prosa filosófica, pero también como relato de exilio *sui generis*, debido a su estructura, al punto de vista, pudiendo ser abordada fácilmente siguiendo una línea de acción clara. Para muchos ésta fue la manera preferida de expresar la lengua del exilio.

A veces la necesidad de convencer coloca al autor en la posición de la argumentación específica del narrador en “visión con”, como decía Poulet, en primera persona en concordancia con el personaje principal. Esta identificación llega por la distancia adquirida en exilio, o sea, da la posibilidad de una doble perspectiva, de enajenamiento y de descubrir la nueva identidad. Ello constituye un elemento importante para el nuevo punto de vista. En cuanto al área de las figuras de estilo, aparecen claramente especificadas las marcas de exilio. Las afinidades son identificables en las metáforas y en los tipos y estereotipos poéticos.

El desarraigo es el equivalente del drama del vacío, del *istorismo*⁴⁰, del sentimiento de fracaso. De ello habla Mircea Eliade, que señalaba:

...«el drama» de la rotura del horizonte, la tradición y el nivel vital del pueblo. En la concepción campesina, el desarraigo equivale al fracaso, a la sequedad espiritual y, en última instancia, a la muerte espiritual (Eliade 1992: 21).

La emoción dolorosa de la pérdida tiene sus raíces en la obsesión por el país que dejaron atrás, patria que los transformó en prisioneros de la nostalgia y melancolía y de la obsesión por la tierra perdida. Mircea Eliade refuerza estas ideas diciendo que:

...los escritores y los poetas, en particular, llevan con ellos, dondequiera que los lleve la desgracia, la imagen del país perdido: «la llevan con ellos» es poco decir, sino que están llevados y alimentados por ésta, icono empañado del País, porque sólo la nostalgia, la melancolía y las lágrimas mantienen vivo e íntegro a estos desterrados que ya no pueden echar raíces. No pueden, no por inadaptados, sino porque no pueden conservar la integridad del espíritu más que creando. [...] Donde quiera que estén, en cualquier paisaje, no pueden escribir más que pensando en el País y en los que se quedaron allí (Eliade 1992: 132-133).

Para Blaga y Eliade el arte del exilio rumano tenía fuerzas creadoras propias. Tal vez la totalidad de la literatura escrita bajo el dominio de la relación de *afuera-adentro* no es más que la reconstrucción de *a- fuera* y la construcción de *a- dentro* del exilio. Cuando el exilio no llega a ser algo demoledor, libera ejemplares energías creadoras. La mayoría de los intelectuales, entre los cuales se encuentran Basil

⁴⁰ Istorism es un concepto eliadesco que significa la introversión degradante, a través del cual el espíritu intenta reencontrarse.

Munteanu⁴¹, George Uscătescu, Pamfil Șeicaru⁴², Mircea Eliade, Vintilă Horia y Alexandru Busuioceanu, entendió la función importante de la literatura del exilio. Por consiguiente, se esfuerzan en mantener los valores tradicionales de la cultura nacional. También llegan a entender no sólo el lugar privilegiado de la literatura, sino el nuevo lugar que ellos mismos ocupan: *son escritores en el exilio*.

Al comprender su nuevo papel, comprendieron el vínculo que ellos habían creado entre el Este y el Oeste de Europa a través de la mediación, la intermediación y la interpretación de la prensa y de las otras formas de comunicación (radio, novelas, poesía), y no sólo entre los escritores y el nuevo público. En realidad intentan evidenciar las afinidades con la literatura de Occidente. Si en los Principados de Moldavia y Valahia se podía hablar de un desarrollo que había quedado atrás, a partir del siglo XVIII por la esfera de influencia turca y más tarde rusa, intermediada por el régimen fanariota, no sucede lo mismo en Banat y Transilvania, que pertenecieron hasta 1920 al Imperio Austro-Húngaro, respectivamente a Hungría⁴³ (véase el

⁴¹ Basil Munteanu (1896-1972) fue un historiador literario y poeta rumano exiliado en París. Fue secretario durante varias décadas de la *Revista de Literatura Comparada*. Fue un autor bilingüe, que escribió con la misma facilidad en rumano y en francés. Es el autor de *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, que fue publicada en 1931. Esta obra fue posteriormente traducida a varias lenguas europeas.

⁴² Pamfil Șeicaru (1894-1980) fue un periodista, ensayista, memorialista y prosista rumano exiliado en Alemania. Periodista de gran talento, fue director del diario *Bucovina* (Czernowitz) y participó en la edición de la revista *Gândirea*. En 1928 fundó el diario *Curentul*. Pasó 30 años en España, en Madrid, donde publicó una edición trimestral del periódico *Curentul* y por algún tiempo la publicación *Liberty and Justice*. Los últimos años los pasó en Dachau (Baviera).

⁴³ El Imperio Austro-Húngaro fue una unión monárquica constitucional entre las coronas del Imperio de Austria y el Reino de Hungría, en Europa Central. La unión fue el resultado del compromiso austro-húngaro en 1867, cuando la Casa de Habsburgo accedió a compartir el poder con el Gobierno húngaro por separado, dividiendo el territorio del antiguo Imperio de Austria entre ellas. La monarquía dual existió durante 50 años hasta que se disolvió el 31 de octubre de 1918 y ante la derrota militar en el frente italiano de la Primera Guerra Mundial. Territorios que dependían del Imperio de Austria: Austria (con la excepción de Burgenland), República Checa (excepto la zona de Hlučínsko), Eslovenia (excepto Prekmurje), Italia (Trentino, Tirol del Sur, partes de la provincia de Belluno, y partes de la provincia Friuli-Venezia Giulia), Croacia (Dalmacia, Istria), provincias de Polonia, partes de Ucrania, Rumanía (el condado de Suceava, que está en el norte del país), partes de Montenegro. Territorios que dependían de Hungría: Hungría, Eslovaquia, Austria (Burgenland), Eslovenia (Prekmurje), Provincias

Adujnto 8). Se podría hablar de una alineación con las normas literarias del *Mittleuropa*⁴⁴. Las características de la Europa Cental como entidad cultural dominan también la escritura de la época y, por lo tanto, a algunos futuros exiliados rumanos como Emil Cioran o Aron Cotruș. Tony Judt, en un diálogo con los miembros del grupo de investigación “A Treia Europă”, conferencia reunida en el volumen *Europa iluziilor*, decía:

Intenté una vez responder a esta pregunta y no lo hice. Probemos: de una forma u otra, la ironía. La ironía centro-europea es histórica, mientras que en la tradición literaria esencialmente irónica, como la inglesa, tiene un contenido moral. Iris Murdoch, por ejemplo, cultiva plenamente la ironía, pero ocurre en el nivel de las relaciones humanas, de las reacciones. La ironía centro-europea aparece en la relación del individuo con el pasado, con la autoridad, con el estado, el representante de la comunidad, una relación siempre insatisfactoria y fuente de comedia y tragedia. Todas éstas son ajenas a la tradición occidental en general. Un segundo aspecto sería el pesimismo. Hay momentos de pesimismo en la literatura francesa de finales del siglo XIX, pero el pesimismo no es una característica de lo que llamamos literatura francesa –o es más en un segundo plano. La tercera es difícil de detectar, debido a que tiene más que ver con la forma que con el contenido: el folletín, un ensayo corto o medio, una novela corta muy breve que transmite un sentido moral unitario en una narración de unas cuantas páginas. No se desarrolla en una narración compleja, pero es más que un ensayo. No es la única forma de escritura centro-europea, pero está mucho más desarrollada que en otra. No hay un equivalente anglo-americano y muy pocas huellas en la literatura alemana; parece ser una característica típica de la literatura de Europa Central.

de Croacia, partes de Ucrania, Rumanía (las regiones de Banat y Transilvania), Sebia, (Vojvodina, y la parte del norte de la región de Belgrado), partes de Polonia, y Bosnia y Herzegovina.

⁴⁴ Mittleuropa es un concepto que entra en el vocabulario a partir de 1914. El término fue introducido por Friedrich Naumann en el libro *Mittleuropa*. Es un concepto que remite al estatuto político y cultural del “mundo” alrededor de Viena: Imperio Austro-Húngaro. Jacques Le Rider, uno de los mejor conocedores de este espacio, dice que la noción histórica y geopolítica de Mittleuropa no corresponde a ninguna geografía real claramente definida. Sus fronteras son variables tanto en el este como en el oeste, dependiendo de las épocas. En el libro *Europa Centrală și Paradoxul Fragilității* (2001), Jacques Le Rider dice que: “Mittleuropa es una noción ideológica, lo que se podría llamar un mapa mental, una realidad histórica, un concepto que tiene más que ver con la historia de la cultura, la historia social, que con una realidad geográfica, y corresponde a la formación de una comunidad cultural basada en los imperios centrales que dominaron esta región de Europa desde finales del siglo XVIII hasta la Primera Guerra Mundial y cuyas huellas son tan profundas que no pudieron ser eliminadas por completo ni por la Segunda Guerra Mundial, ni por la dictadura soviético-estalinista y neo-estalinista” (2001: 20). Otros estudiosos que presentan el lado literario y cultural son Cornel Ungureanu en *Mittleuropa periferiilor* (2002), *Europa Centrală. Geografia unei iluzii* (2004) y Adriana Babeți en *Europa Centrala. Nevroze, dileme, utopii* (1997). La perspectiva histórica llega de Tony Judt en *Europa iluziilor* (2000), mientras que la política de parte de Vladimir Tismăneanu en *Spectrele Europei Centrale* (2001).

La parte más importante de mi respuesta puede parecer injusta, pero creo que se refiere a un aspecto esencial. La literatura y la cultura centro-europea están marcadas por el mismo fenómeno que la cultura judía: la obsesión por la autodefinición. Normalmente nadie preguntaría cuáles son las características de la literatura francesa, inglesa o alemana. Pero en el caso de la centro-europea, la pregunta se repite obsesivamente, porque existe en la cultura de este espacio una peculiar combinación entre una gran seguridad intelectual y una gran inseguridad identitaria. Es una zona de alto potencial intelectual –ideas, debates e invenciones-, pero, al mismo tiempo, un área que nunca ha estado muy segura de su existencia como tal. Una larga tradición de producciones culturales, religiosas e intelectuales da testimonio de esto. La obsesión de la autodefinición siempre ha existido en Europa Central y esta obsesión es la medida de la cultura centro-europea [...]. Así que la nostalgia de la Europa Central misma está perfectamente justificada, porque fue un momento cumbre de la cultura europea, que duró demasiado poco. He aquí, por ejemplo, un autor como Josef Roth –no tanto en sus novelas, como en sus cartas- que, mirando atrás al Imperio Habsburgo, tiene una nostalgia típicamente judía por el viejo mundo [...]. Zweig, exactamente. Pero en esa época esta nostalgia no se siente. Se trata de una cualidad retrospectiva de la centro-europeidad. “Soy lo que era; soy el deseo de volver a ser lo que fui y la consciencia del hecho que esto ya no es posible.” Conque Europa Central siempre tuvo el sentimiento de haberse perdido antes de darse cuenta de que se había encontrado (Judt 2000:76-78).

A las características enumeradas por Judt se podría añadir la disgregación de la unidad de la persona, porque la desintegración del individuo equivale a la desintegración del mundo; por lo tanto, es una situación dictada por un evento histórico. De esta particularidad habla Jacques Le Rider en *Modernitatea vieneză și crizele identității* (1994). Éste aducía:

En plena desintegración de la unidad de la persona y del «sujeto clásico», el hombre sin atributos de Robert Musil rechaza las identificaciones apresuradas y se mantiene en suspensión, en disponibilidad. Acerca de este carácter no se puede decir que está a punto de salir en busca de su propia identidad, como el héroe del *Bildungsroman*; él se encuentra más bien en una actitud de espera. Pero no se trata de un simple ejercicio de novelista, porque la elección del hombre sin atributos es en realidad dictada por una situación histórica, la de Viena desde principio de siglo, llegada al borde del precipicio en 1913, en la víspera de la Primera Guerra Mundial. El análisis de la decadencia individual pasa a través de la decadencia del mundo (Le Rider 1994:55).

Las actividades emprendidas por los autores exiliados estaban bajo el efecto del concepto de *est-ético*⁴⁵, que más que estética significa la estética del Este, la espiritualidad que tiene sus raíces en la lengua y en la literatura. Además de este concepto, sentido como lazo con la patria perdida, algunos de los exiliados, especialmente los de la primera ola, mantuvieron válidas sus opiniones relativas a que la identidad cultural está relacionada con la transmisión de la herencia bizantina.

Para muchos, si no para todos, el problema de la herencia cultural y el regreso a ella es fundamental en la definición del ser exiliado. Algunos crearon unas figuras, digamos paternas, como puntos de referencia, como por ejemplo Mircea Eliade en el caso de Matei Călinescu. Estas figuras son puntos de referencia fundamentales para aceptar la condición de exiliado. Siempre animaban a sus compatriotas y los mantuvieron despiertos ante los eventos venideros. Por ende, se creó un triángulo mágico: Aron Cotruș – Mircea Eliade – Emil Cioran.

¿Qué tienen en común todos estos además de pertenecer a la misma ola de exiliados (primera ola, de los años 40 a 50)? Todos o casi todos sintieron la fascinación de España y hasta veían similitudes entre el país que dejaron y éste. Emil Cioran decía que le encantaba de España el carácter no-europeo: “Me atrae el aspecto no europeo de España, ese tipo de melancolía permanente, de nostalgia de la realidad”(Cioran 1993:90).

⁴⁵ Est- ético es un concepto creado por Virgil Ierunca

Además afirmaba que Rumanía y España eran los únicos dos lugares donde se podía encontrar al campesino simple, en el que el contacto con la tradición aún se mantiene:

Para mí, España es emoción en estado puro. Con los campesinos franceses o alemanes, por no mencionar a los ingleses, no te puedes entender, pero en España y Rumanía, la gente sencilla existe (Cioran 1993: 92).

Pero este país no fue el único elemento en común que tenían. Aron Cotruş y Emil Cioran son la voz de la tradición imperial, mientras que Cioran y Eliade representan dos puntos de referencia distintos: uno consideraba el exilio como un nuevo *incipit* y todo lo que esto implicaba (idioma, escritura y expresión) y otro tenía los ojos siempre puestos en Rumanía, viviendo con el obsesivo pensamiento de regresar.

Aron Cotruş (1891-1961) es un autor de provincia que mira circunspecto hacia el Antiguo Reino, como todo intelectual proveniente de las provincias del oeste. En el nuevo país, él busca el centro imperial y no lo encuentra. Nacido en un pueblo de Ardeal (Transilvania), con estudios en Viena, el autor se queda fuera de las reglas, de las ceremonias o de las corrientes estéticas. No cultiva amistades memorables, sino la amistad de Franyó Zoltán⁴⁶.

⁴⁶ Franyó Zoltán (1887-1978) fue un publicista, traductor, poeta y editor rumano. Fue un escritor de formación enciclopédica. Tuvo una contribución destacada al conocimiento de la literatura rumana mediante traducciones al húngaro. Popularizó la literatura rumana en el espacio de habla alemana. Sus primeras traducciones de Mihai Eminescu y Lucian Blaga se publicaron entre 1921 y 1924 en las revistas *Tuz*, *Jovo*, *Kultura* y *Genius*.

En sus primeros poemas, igual que en los escritos de Cioran, hay algo insondable que pertenece al inconsciente colectivo. Los dos viven en un mundo que alejó al hombre de sus raíces, de su *entero*, arrojándoles en un hábitat inválido. El hombre-fragmento, ciego, manco, insensible será muchas veces invocado en la poesía de Cotruș. Sobre la relación entre el tipo de escritura de estos dos bardos el crítico Cornel Ungureanu decía:

...la obra de Cotruș de la cuarta década tiene muchas similitudes con la de Cioran: ambas se fundamentan en la «tradición imperial» del Ardealului, de la obsesión de la tierra estéril, en que las raíces mueren. Y ambas se sirven de una retórica grandilocuente, típica de los delirios patrióticos. Ellos están, paradójicamente, agitados por un entusiasmo agónico (Ungureanu 1995: 40).

Como muchos de los exiliados de la primera ola, Cotruș empezó su alejamiento de la patria con su carrera de diplomático en Varsovia y Madrid, aunque inició su exilio propiamente dicho en el año 1945. Decide quedarse en la capital de España. Empieza a escribir en español y publica en 1951 el tomo *Poemas* que fue elogiado por el director de la prensa española de aquella época, Juan Aparicio. En esa fecha el autor era el presidente de la Comunidad de los rumanos en España, asociación que fundó en 1951. Unos años más tarde se organiza el Centro Rumano para la Unión de la Latinidad y en esas circunstancias se fundó la Editorial “Carpații”. Su actividad literaria en España es prolífica: miembro por correspondencia de la Academia Real de Barcelona, escribe en español *Canto a Ramon Llull*, por el cual es galardonado. En 1954 publica *Rapsodia Ibérica* en edición bilingüe. En 1956 escribe en Madrid *Canto del destierro*, poema que se publicó póstumo. En 1956 se va a los

Estados Unidos y se podría decir que su destierro definitivo empieza en este momento, pues ya no existe ninguna posibilidad para el reencuentro con la patria.

Los temas predilectos de la poética de Aron Cotruș después de haber iniciado su destierro son: el diálogo con la divinidad y el asunto del destierro. Desde el punto de vista rítmico parece que apela mucho a la métrica de la poesía popular rumana. Como casi todos los exiliados, él también se convierte y busca un espacio para poder rezar. El lugar de las grandes certidumbres está ocupado por un lirismo de semitonos. Estando aún en Madrid escribió un poema dedicado a todos aquellos que igual que él, vivieron la desgracia de perder su patria. El poema *Canto del destierro* es una crónica en versos de la vida en el exilio, en el cual el vocabulario es “fatigante y la imaginación inexistente”.

Los últimos versos que escribió antes de morir subrayan que su destino está profundamente ligado al de su país, al que tanto añora. Estos versos hablan de la asunción del destino trágico y de la experiencia agónica del exilio:

Bătrân și bolnav,
n-am nici-o piatră, unde capul să mi-l pun
și-n tovărășia vr-unui păiangel, să mă sting,
singur și pierdut și uitat, să mă sting... (*Apud* Popa 1998: 66)⁴⁷.

Otro desterrado muy importante sin el cual el entendimiento del rumano en el exilio es imposible, es Emil Cioran (1911-1995). Es el símbolo, igual que Aron Cotruș, del doble destierro. El primer desarraigo empieza a los diez años cuando lo

⁴⁷ “Viejo y enfermo,/ ni una piedra tengo, donde la cabeza poner/ y en la compañía de una araña, morir,/ solo y perdido y olvidado, perecer...”.

llevan a Sibiu para seguir las clases del instituto y el segundo en 1941. Sobre el primero decía:

Nací en Rășinari, un pueblo de montaña de los Cárpatos, a 12 km de Sibiu. Amaba mucho este pueblo; tenía diez años cuando lo dejé para ir al instituto de Sibiu y nunca olvidaré ese día, precisamente, esa hora, cuando me fui con mi padre. Alquilaron un carro y lloré, lloré todo el camino, porque tenía el presentimiento de que mi paraíso se había terminado. Este pueblo de montaña, para mí, un niño, tenía gran ventaja: podía vagar... Hay otra ventaja: durante la guerra de 1914, mis padres, porque eran rumanos, habían sido deportados por los húngaros, y mi hermano, mi hermana y yo nos quedamos con la abuela. Y, en definitiva: era absolutamente libre, fue una época ideal. Amaba a los campesinos y más a los pastores: tenía una especie de culto hacia ellos. Cuando tuve que abandonar ese mundo, sentí que algo se había roto para siempre (*Apud* Ungureanu 1995: 90).

Cioran, igual que Aron Cotruș, es el portavoz de las características del Imperio Austro-Húngaro. El filósofo era aún un niño cuando Transilvania pertenecía al Imperio y cuando aparece la decadencia de éste. En los años de la niñez de Cioran grandes intelectuales presienten el fin de una época y el nuevo siglo comienza con una epidemia de suicidios. Sobre el desastre Cioran decía:

La decadencia de Austria fue, de alguna manera, el ensayo general para nuestro inminente colapso. Lo que nos esperaba a finales de este siglo pasó entonces en Viena. Será el próximo acto de la tragedia histórica de Europa... (*Apud* Ungureanu 1995. 99).

La consciencia de estar en la periferia de un imperio, el estatuto de marginalidad, el complejo de provenir de una cultura menor y sin grandes posibilidades de expansión o de universalización hicieron que el filósofo considerara el exilio como un nuevo *incipit*. Este comienzo significa vivir la dolorosa experiencia del exilio lingüístico, que es el evento más dramático en la vida de un escritor. Decía

el mismo ensayista que escribir en francés era un suplicio, porque él necesitaba un idioma más salvaje que pudiera expresar mejor sus pensamientos, su melancolía y sus tristezas. Es ahora cuando aparece la imagen del idioma, en este caso rumano, sin circulación internacional, como cárcel.

La forma de escritura del filósofo es agónica, en total sintonía con el Imperio fragmentado y con él mismo roto. Es una persona que abandonó el paraíso. La escritura es en este caso un ejercicio alienante a través del cual el ensayista se “desolidariza” de él mismo. La escritura aliena, ciega, es el castigo que tiene que soportar quien ha sido expulsado del Paraíso. La obra de Cioran, como decía Mircea Popa:

...lo sitúa entre los más importantes pensadores y sabios del siglo, que reflexionó sobre la condición humana atacada por totalitarismos y cada vez más alienada de sí misma, en un momento de final de milenio sombrío (Popa 1993: 40).

Su obra es un grito de desesperación y desesperanza de una persona ante el asalto de multitud de fuerzas que lo rodean y que le marcan de forma inevitable el destino. Para Cioran, el *destino* no sobrevivió más que en el suroeste de Europa, pero no como obsesión, como principio de explicar la vida, sino como tema fundamental de la sensibilidad. El destino es vivencia afectiva y no idea lineal.

Otro hermano de destino de Aron Cotruş y Emil Cioran es Mircea Eliade (1907- 1986). Empieza la separación de su patria en 1944 estando en Lisboa como representante de la Embajada rumana en Portugal. Entonces comienza la vida bajo el

difícil signo zodiacal del exilio. En París empieza su destierro. En comparación con muchos otros que tenían que arrancar desde cero, él tenía en París familiares, conocidos, amigos, compañeros. No es, en rigor, un extranjero. Se acomoda con bastante rapidez al mundo cultural de la ciudad. Confiesa:

Muy pronto me encontré de nuevo con Stephane Lupasco, con Georges Dumezil. [...] Presentado por Rénou y Dumezil, fui elegido miembro en la Sociedad Asiática. [...] Acompañado por Cioran fui una tarde a visitar a Elena Văcărescu, recientemente nombrada agregada cultural en la Legación Rumana. Después de cinco años encontré a Eugen Ionescu, cené en su apartamento de Claude-Terasse y Rodica me presentó con orgullo a Marie-France, que acaba de cumplir un año. También reencontré a mis antiguos alumnos, Mariana y Mihai Şora... Conocí a muchos rumanos con los que entablé amistad de forma rápida (*Apud* Ungureanu 1995: 70).

Mircea Eliade siempre vivió con el icono del país en el alma y con los ojos en la realidad rumana. A él nunca lo abandonó la fe del regreso y no creyó que la ocupación soviética sería más que pasajera. Por todos estos motivos él, igual que muchos otros exiliados, es una de las figuras fundamentales del exilio rumano, uno de aquellos que siempre animaba a los compatriotas y los mantenía despiertos para los eventos venideros. Estuvo presente en las revistas y los periódicos del exilio rumano, de Francia a Argentina, de Honolulu hasta Alemania: *Îndreptar*, *Uniunea Română*, *Caete de Dor*, *Orizonturi*. Éstas son sólo unas cuantas de las publicaciones en las que escribió artículos, ensayos, síntesis sobre el fenómeno rumano. Los artículos publicados en estas revistas y en otras se juntaron en un tomo, *Împotriva deznădejdiei* (1992). Es un volumen sintomático para observar la manera de pensar del prosista, y es elocuente para la entera consciencia rumana cuyo destino era el exilio.

El historiador de las religiones no consideró el exilio como ruptura del país y de la cultura de éste, sino como continuidad. Nunca se podrá entender cómo la idea de rotura, presupuesta en el exilio, expresó sólo continuidad. El hombre continental de su maestro, Nae Ionescu, no es más que el hombre insular que en París, Chicago, Honolulu o Madrid será representado por Mircea Eliade, Alexandru Busuioceanu, Emil Cioran. Para el filósofo, el exilio fue una nueva experiencia, que entendió y a la que se sometió, pero permaneciendo siempre rumano hasta en la creación. No podía concebir escribir literatura más que en rumano, porque necesitaba, igual que Cioran, la espontaneidad, la vivacidad y el sabor del idioma. Sobre el asunto, el mismo Eliade decía:

No creo que pueda escribir literatura más que en rumano. Pero creo que no tengo que escribir de otra forma, porque el idioma en el que escribí y sigo escribiendo es mi continuación no sólo con mi pasado, sino con todo el pasado de la cultura rumana. Nunca quise sentirme un exiliado, un hombre roto con su pueblo (*Apud* Popa 1993: 20).

El párrafo es un acto de fe, no sólo de Eliade, sino de muchos intelectuales que optaron por el exilio. Para él, el exilio llegó a tener la cara de la patria deseada, de la idealidad. Convierte el espacio del país natal en geografía sacra, centro no exhaustivo de mitologías. Para el prosista, el país se confunde con la niñez y juventud, con aquel *locus amoenus* que no puede ser ni olvidado ni cambiado, que formó el ser interior y marcó para siempre el devenir. Los personajes de sus novelas cortas escritas en el exilio, como decía Cornel Ungureanu, siempre regresarán *a casa* para revivir los años de la inaudita juventud. Hablando de la geografía sacra de exilio, Cornel Ungureanu decía:

Ninguno de los escritores rumanos buscó con más insistencia un campo particular: un lugar que se transformará, como centro, en paradisiaco. La literatura «de exilio» de Mircea Eliade tiene una función compensatoria: recupera el espacio perdido –no hay otro que no sea su juventud. Lo define como espacio íntimo (Ungureanu 1995: 82).

El espacio de la niñez al que Eliade le confiere el estatuto de sacralidad aparece con casi los mismos valores en la literatura del exilio español. Este espacio y la mitificación del pasado es recreado por autores como Ramón J. Sender en *Crónica del alba* (1942-1966), o Francisco Ayala en *Los usurpadores* (1949). Sin embargo, en otros novelistas españoles la niñez es percibida como fuente también de sufrimiento, aunque éste se vea ocultado con eventos alegres; así ocurre en la rememoración de la infancia que traza Arturo Barea en *La forja de un rebelde* (1941-1944), narración compuesta curiosamente en inglés y después traducida al español, la lengua materna. Como se sabe, Barea fue un exiliado que no volvió. Su actitud crítica contra la Guerra Civil y las injusticias sociales evita realizar un retrato dulce incluso de la patria abandonada y de la niñez.

Uno de los escritores que más influencia tuvo sobre uno de los exiliados rumanos que vivió en Madrid fue Vicente Aleixandre, que en 1946 publicó un libro fundamental, *Sombra del Paraíso*, donde muestra la nostalgia por la infancia perdida, por la Málaga de la niñez y por los años previos a la Guerra Civil española.

Igual que muchos exiliados rumanos, Mircea Eliade intenta vencer la muerte a través de la escritura. Desea sobrepasar la soledad y la distancia mediante el único instrumento que lo podría acercar al país tan deseado. Su pretensión es elaborar a

través de su prosa el arte de vencer la muerte. Exactamente con este instrumento hace que la mayoría de sus personajes regresen a ese espacio, a ese tiempo digamos crepuscular, evocando el paso que se da *allende*. Los recorridos de sus personajes son en realidad el itinerario de los exiliados: vida – muerte – renacer. Además de la identificación de trayecto entre sus personajes y el de un exiliado, la simetría se presta también a la identificación de los personajes con el mismo autor, igualmente exiliado que hace el mismo camino que sus figuras de ficción.

El exilio de Eliade fue prolífico y confirmó su estatuto de hombre de ciencia, hecho que lo propulsó entre la élite mundial. Mientras estuvo en Europa publicó muchos libros, entre los cuales en 1949 aparece el *Tratado sobre la historia de las religiones*, después *Le Mythe de l'éternel retour*. En 1951 publica *Le Chamanisme et les Technique archaïques de l'Extase*, en 1956 *Forgerons et alchimistes*. Libros que pertenecen al exilio estadounidense son *La nostalgia des origines* (1968) y *Autobiography* (1981) entre otras.

En la escritura de Eliade no hay nada más profundo que la nostalgia del país. La añoranza, el sentimiento de que todo lo que hace es para su patria, llega desde cada página. Traspasa la escritura de los exiliados rumanos la palabra *dor*, la palabra que mejor los caracteriza. Cioran decía acerca de la nostalgia:

Este sentimiento está relacionado, en parte, con mis raíces rumanas. Está impregnado en toda la poesía popular. Se trata de un desgarró indeciso, que en rumano se llama «dor», palabra cercana a «Sehnsucht» de los alemanes, pero sobre todo a «saudade» de los portugueses (Cioran 1993: 207-208).

Se trata de una palabra popular por excelencia, parecida a la *moriña* gallega, tan majestuosamente cantada por Rosalía de Castro en el poema *Airitos, airitos, aires*. Etimológicamente, el término deriva del latín *dolor*⁴⁸. Lucian Blaga decía que esta palabra es la hipóstasis de la *existencia* humana, un tipo de aspiración transhorizontal, existencia que empuja entera hacia *algo*. Se sufre de *dor* sin una causa externa y precisa en particular. El ser entero sufre de *dor*: es el exilio del alma, una melancolía profunda, que como decía Eliade nos enseña la condición del hombre en el cosmos. El *dor* adquiere un valor metafísico y hasta religioso, traduce la tristeza del hombre separado de su Creador, el vacío sentido por el ser abandonado en el mundo. Eliade aducía que:

En este sentido, *dor* se convierte en la fórmula del anhelo patético de la condición humana, la amargura de que siempre nos falta algo, que fracasamos en la vida, que perdemos la oportunidad. [...] Personifica el corazón, el alma del que sufre por amor, por la falta de la familia o por el aislamiento (Eliade 2006: 332).

El filósofo continúa diciendo que nunca es la expresión de algo trágico, la desesperación no es nunca definitiva, porque el lenguaje que expresa el *dor* no pasa nunca los límites extremos de la esperanza:

El hombre se siente solo, aislado, infeliz, preso de pasada felicidad o todavía intacta, pero el *dor* le ayuda a consolar y a soportar su vida. Por su presencia, el *dor* anima un paisaje solitario. En cierto sentido, acompañado por el *dor*, el hombre deja de estar solo, supera su soledad. «La superación de su soledad» no es sólo una manera de hablar. El *dor* es esencialmente el sentimiento que huye, que atraviesa espacios enormes, que lleva el alma y lo lleva lejos de un paisaje real, más allá del presente. El *Dor* cancela el presente y el paisaje concreto (Eliade 2006: 333).

⁴⁸ En realidad, del latín vulgar *dolus* < *dolére*.

El *dor* es muchas veces cantado por sí mismo, como estado casi sin objeto, o cuyo estado es un objeto de cierta forma no-cantado, o discretamente tocado. Otras veces el *dor* se transforma de un estado subjetivo a objeto lírico. La palabra extrae su energía de las experiencias del hombre. Eliade decía que es una palabra muy rica en valores metafóricos, porque es un sentimiento complejo: sentimiento de la soledad cósmica, del deseo de algo real o irreal. Es la sensación que implica el ser humano en su totalidad.

Sin entender el alma de un pueblo y de sus representantes es imposible comprender sus manifestaciones en lírica o prosa. Hay que pasar la frontera de un diccionario y profundizar en lo hondo de un ser humano para poder llegar a entender un añico de su realidad.

2.3. Conclusiones

El exilio define una condición humana, un tipo de pensamiento *utópico* que encontró su territorio en el alma y en la mente de los desheredados de este mundo. Cualquier pensamiento utópico supone un lenguaje a su medida. De éste habla la lingüista Carmen Galán Rodríguez en el libro *Mundos de palabra. Utopías lingüísticas en la ficción literaria* (2009), aduciendo que:

La lengua utopiana parece tener raíces del griego y del latín [se refiere al libro de T. Moro], pero el objetivo último no es encontrar el étimo de las palabras inventadas, sino recorrer, como en un viaje iniciático, el camino hacia la «verdad», hacia la verdadera esencia de las cosas. Recuérdese que la indagación etimológica se define como el saber «re-conocer» en una palabra aquella de la que procede; pero, además de re-conocer, es necesario también descubrir las formas constantes bajo la diversidad, idea acorde con la atmósfera esencialista (platónica y neoplatónica) del Renacimiento que envuelve a Moro. «Re-conocer» desde esta óptica es hacer perceptible aquello que estaba latente o que era ignorado (de hecho «*éthymon*» significa ‘verdadero’, ‘real’)(Galán Rodríguez 2009: 28).

El hombre del siglo XX es el *homo utopicus*, predestinado a ser la imagen del nuevo mundo. Los exiliados viven profundamente la ilusión de la utopía, enfermedad del siglo XX. Viven la desilusión, la catástrofe de haber perdido la patria y respiran el sueño agónico del regreso. Para muchos de los escritores del siglo XX el proceso más importante es el del regreso de la Utopía, de lo mejor de los mundos posibles mediante el lenguaje que escogen para sus escritos, que es una forma de camino hacia la verdad. De utopía a contrautopía no hay más que un pequeño paso.

La exploración del destino y de la obra de los exiliados demostró la medida por la que las circunstancias específicas de la creación lejos de casa se subordinan a la

existencia en el exilio. El esfuerzo por mantener el potencial creador en la lengua materna y el concomitante denuedo de asimilar, al mismo nivel, el idioma del país de acogida para dirigirse a un nuevo círculo de lectores, es decir, todos los problemas que tienen que ver con el cambio de la identidad cultural, fueron constantes de la existencia literaria en el exilio.

La aceptación de una identidad cultural doble es sentida como duplicidad: el manejo de la lengua natal, y a la vez del idioma del exilio. La orientación al mismo tiempo hacia el lector de la patria y hacia el de la acogida es un elemento constitutivo del exilio. Estas categorías afectan, independientemente de la pertenencia a un grupo generacional, a la gran mayoría del exilio literario. La lista puede empezar con Mircea Eliade, espectacular ejemplo de aculturación, George Uscătescu, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca y los hermanos Ciorănescu. La *deshistoricidad* y la *descentralidad* hacen que la literatura del exilio aparezca como simple manifestación de muchos otros grupos literarios regionales o al lado de grupos con concepciones del mundo diferente.

El exilio es el camino hacia Ítaca, hacia casa y cada exiliado es un Ulises castigado por los dioses, por los poderes que deciden los destinos históricos. El desterrado tiene que entender el sentido escondido e interpretar el destierro como prueba iniciática, como obstáculos que lo llevan hacia casa. Es una interpretación difícilmente aceptada por la mayoría de los exiliados, menos por los más jóvenes, que transforman esta visión en núcleo de las reflexiones culturales y filosóficas sobre éste.

Los escritores que se encontraron en el exilio formularon las preguntas acerca de la condición humana de una manera existencialista. Ellos consiguieron la transformación artística de la nueva realidad interior, fundamentada en la vivencia subjetiva y en el valor absoluto de la trascendencia.

Del exilio rumano se puede hablar desde el siglo XIX, pero las formas más profundas, en cuanto escritura y paleta sentimental, las proporcionan los intelectuales que a partir de los años 40 escogieron el destierro. Para los autores de la primera ola era importante agruparse; testimonio de esto es que constituyen el único grupo homogéneo de la literatura rumana del exilio y mantuvieron vivas las relaciones tanto con la patria como entre ellos. Se animaban para colaborar en las revistas rumanas que aparecían en el exilio. Además de las estrechas relaciones entre ellos, también mantuvieron vínculos con el mundo intelectual del país de acogida; un ejemplo es Alexandru Busuioceanu, que tiene amistad con Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Luis Rosales y Antonio Zubiare entre otros. Estos escritores de la década de 1940-1950 como antes mencioné, formaron un grupo compacto, animados por ideas, anhelos, creencias y experiencia dolorosa de rotura, de escritura alienante y agónica, de modernidad paradójica entre sus conceptos tradicionales y la forma de escritura anclada en plena modernidad.

Los de la segunda y tercera ola ya no se agrupan, ya no están movidos por ideas y sentimientos semejantes. Aparece ahora como imperativo el individualismo, el deseo de definirse a sí mismos como individuos intelectuales y fuentes de creación. Uno de los aspectos fundamentales desarrollado por los autores de la segunda ola (1960-1970) es la vena polémica y el papel de disidentes en el exilio. En el caso de

los autores de la tercera ola (1980-1989) surge la pregunta si se puede hablar de exilio o simplemente de un traspaso de ideas y de seres en un mundo con todas las oportunidades. Aunque la mayoría de los intelectuales de la tercera ola son reconocidos internacionalmente, no se agruparon, no fueron impulsados por los mismos valores y por la misma forma de sentir el exilio. La experiencia de éste ya no es dolorosa ruptura o fragmentariedad temporal o personal, como en el caso de los autores de la primera ola, sino que llega a ser considerado continuidad.

Tal vez uno de los más cerebrales exiliados fue Mircea Eliade. Él no se pierde en el dolor y en la angustia, sino que busca soluciones y se permite, igual que Dante, no ser el prisionero de un tipo de pensamiento carcelero. Asimismo Aron Cotruş es el prototipo del doble destierro, que se deja caer lentamente en el proceso de decostrucción de la identidad, de escisión, teniendo el alma, el pensamiento y los ojos en las imágenes de la patria doblemente perdida. Por su parte, Cioran entiende el destierro como nuevo comienzo desde cero. Por eso adopta otro idioma para sus escritos, mientras que Eliade decía que para las creaciones literarias no podría escribir más que en rumano. Cioran acepta el exilio con una amarga sonrisa en la boca, porque él también sentía la separación del país natal y del idioma como escisión de su ser.

Aunque aceptaron de forma diferente esta prueba y actuaron de manera distinta, todos los exiliados consideraron que su palabra era un puente de esperanza para la liberación del mañana. Tuvieron, digamos, la oportunidad de conocer la *nada* y el *todo* contenidos en cualquier espectáculo humano, porque el exilio es de los que tienen la confianza de arriesgarse éticamente, el exilio es de los cínicos.

Independientemente de la actitud que hayan escogido, los escritores exiliados intentaron mantener viva la relación con su país mediante el único instrumento que tenían al alcance: *la escritura*. Casi todos procuraron rehacer el camino hacia *casa* mediante la escritura, vertiendo la nostalgia, la crisis de significado (de ellos como individuos y como hombres de letras, de cultura), el destino agónico y alienante. Aspiraban a vencer la muerte a través de la escritura.

**CAPÍTULO III: ESCRITORES
RUMANOS EN ESPAÑA. EXILIO,
REFUGIO, CREACIÓN**

3.1. Alexandru Busuioceanu

“Y ANTE TODO, ESTO:

El arte abstracto es concreto. El arte concreto es abstracto: Como mi cuerpo y mi sangre son abstractos; como mi idea es concreta.

Pero ni abstracto ni concreto, sin mi humanidad y mi inquietud; y luego sin la palabra –mi espejo desde dentro-, para expresar lo que en mí no es necesariamente comunicable. A.B.” (Busuioceanu 1949: 407)

Alexandru Busuioceanu (Alejandro Busuioceanu) (véanse los Adjuntos 9 y 10) fue un erudito de gran envergadura, estudioso prolífico y figura compleja, historiador y crítico de arte, ensayista, poeta en castellano y rumano, traductor y profesor universitario en la Universidad de Bucarest y en la Universidad Complutense de Madrid. Nació en Slatina⁴⁹ y murió en 1961 en la capital de España. Estudió en las universidades de Bucarest, Viena, donde sigue las clases de Historia del Arte impartidas por profesores como Josef Strzygowski⁵⁰ o Max Dvořák⁵¹ entre otros, y también estudió en Roma. En 1923 es miembro de la Escuela Rumana de Roma y sigue las clases de Adolfo Venturi⁵². En 1942 es agregado cultural en la Embajada de Rumanía en España. Decide quedarse en España en 1945, asumiendo, igual que muchos intelectuales rumanos, la decisión de quedarse en el exilio, lejos del

⁴⁹ Slatina es una ciudad en el sur de Rumanía, capital de la provincia Olt.

⁵⁰ Josef Strzygowski (1862-1941) fue un historiador de arte alemán conocido por su teoría sobre la influencia de la arquitectura armenia paleocristiana en la arquitectura de principios medievales de Europa. Se le considera miembro de la Escuela de Viena de Historia del Arte.

⁵¹ Max Dvořák (1874-1921) fue un historiador de arte austriaco de origen checo. Se le considera miembro de la Escuela de Viena de Historia del Arte.

⁵² Adolfo Ventura (1856-1941) fue un historiador de arte italiano. Fundador de la disciplina de Historia del Arte a nivel universitario en Italia.

país natal ocupado por los soviéticos. Él es de los pocos intelectuales que nunca renunciaron a la ciudadanía rumana, que mantuvo hasta el fin de su vida, con la obligación de renovar su permiso de residencia.

Antes de escoger el camino del destierro, Busuioceanu se hizo notar en el ambiente intelectual internacional y de su país. En su juventud fue editor de la revista *Lumina Nouă*, que apareció desde noviembre de 1915 hasta julio de 1916. En 1921 lo encontramos entre los fundadores de la revista *Gândirea*⁵³ junto a su amigo y compañero Nichifor Crainic. En Rumanía colaboró con ensayos y artículos especializados en revistas como *Gândirea*, *Lamura*⁵⁴, *Cuvântul*⁵⁵, *Boabe de grâu*⁵⁶. Firmó bajo pseudónimo de I. Corbu crónicas de arte plástico en la revista *Curentul* y entre 1928-1930 envió artículos a la revista *L'Europe Centrale*⁵⁷ de Praga. De los artículos incluidos en las publicaciones mencionadas antes, se destacan las huellas de unas lecturas predilectas y de sus autores favoritos. Esos escritos, además de evidenciar la factura modernista y el espíritu abierto del autor hacia la cultura europea, también le proporcionan la oportunidad de pronunciarse acerca de unos asuntos de gran actualidad literaria, como el problema del drama, el alma eslava, el impresionismo en la crítica, el teatro de ideas y la perspectiva poética. En todos estos temas su espíritu se demuestra lúcido, hondamente preocupado por definiciones exactas y felices aproximaciones.

⁵³ La revista *Gândirea* fue una importante revista de cultura de factura tradicionalista de Rumanía que apareció en el período interbélico. Alrededor de la revista se formó la corriente ideológica del *gândirismo*.

⁵⁴ La revista *Lamura* fue editada por el *Ministerul Cultelor și Instituțiunii Publice*. Apareció entre octubre de 1919 hasta diciembre de 1928. Colaboraron figuras importantes de entre-guerras.

⁵⁵ La revista *Cuvântul* apareció en el período de entre-guerras y fue dirigida por Nae Ionescu.

⁵⁶ La revista *Boabe de grâu* fue una revista de cultura que aparece en el período de entre-guerras.

⁵⁷ La revista *L'Europe Central* fue un semanal internacional que aparece en Praga en el período de entre guerras.

Los artículos de crítica y teoría literarias publicados en Rumanía se reunieron en el tomo *Ethos* (1941). Los ensayos de este volumen se caracterizan por el espíritu móvil, placentero y asociativo, y por la disyunción. Están llenos de fervor. Es un libro de debates y de perspectivas. Algunos de los ensayos se titulan de forma significativa *Întoarceri sufletești, Ethos*. De igual modo plantea problemas acerca del arte de Walt Whitman, Nichifor Crainic, Otokar Březina⁵⁸ y Arturo Marpicati⁵⁹.

Contribuyó a la difusión de la obra de El Greco en Rumanía y en el extranjero. Sobre el pintor cretense escribió en la *Colecția regală de pictură** artículos titulados *Tablourile lui El Greco din colecția regală a României** (Busuioceanu 1980: 385-395) o *Toledo –El Greco* (Busuioceanu 1980: 395-397) en el que presentaba al pintor como solitario y callado, con una pintura enigmática, igual que el hombre que la dibujaba. Aducía que:

...su arte se hacía poco a poco, en meditaciones que encendían en inesperadas llamas el entusiasmo y la creatividad. [...] El Greco (referencia al Expolio) diseñó la escena con una intensidad dramática y con el poder de visión que dan a la pintura más que la fuerza de la realidad. En el centro está Jesús, una figura trágica en la que se da la dolorosa separación del ser celestial del terrenal. Sus ojos ahogados en lágrimas van al cielo, mientras que las manos se colocan en el pecho en un gesto sencillo, casi melodioso. Es oración y sufrimiento. Es la piedad mística e imagen de la realidad (Busuioceanu 1980: 396).

En el artículo titulado *Dogmatism și relativism estetic* que aparece en la revista *Gândirea* en 1935 decía sobre El Greco que lo que el pintor ponía en su arte era la sensibilidad, la perspectiva, su concepción entera, que tenían raíces distintas de

⁵⁸ Otokar Březina (1868-1929) fue un poeta y ensayista de origen checo, considerado el mejor del simbolismo checo.

⁵⁹ Arturo Marpicati (1891-1961) fue un prosista italiano. Libros importantes son: *Roma nell' opera del Petrarca* y *The Achievements of Fascism*.

* Colección real de pintura, București, Imprimeria Națională, 1932.

* Cuadros de El Greco de la Colección Real de Rumanía.

las del Renacimiento, y que para sus contemporáneos era extrañeza. Continúa diciendo que:

...de hecho, al extraño cretense al que sólo un enigmático destino lo llevó a Toledo, entre prójimos que no le entendían, sigue viviendo, en sus profundidades creadoras, la visión de éxtasis, de espiritualidad mística y el hieratismo del distante mundo oriental del que había salido. Su arte, pensado sobre la base de unas reglas que seguían siendo bastante obstrusas tanto para los contemporáneos como para los modernos, sin embargo sería apreciado por unos y por los otros, según el cambiante sentido que le ha dado el gusto variado de cada época (Busuioceanu 1941: 173-174).

La fascinación de la figura de El Greco llega hasta la identificación, dado que el destino del pintor cretense es el del cualquier exiliado que dejó el país al que de una forma u otra regresa, al menos para acariciarlo con el pensamiento. La forma de regresar a sus tierras depende de los instrumentos que tenían al alcance: unos la pintura y otros las letras. Acerca de este tema escribió en 1935 sin saber que años más tarde él iba a tener la misma suerte que el pintor que tanto le gustaba. Alexandru Busuioceanu decía:

A veces o tal vez siempre, El Greco recordaba en sus pinturas a la patria lejana, a la pintura hierática de las iglesias bizantinas de Candia y de toda Grecia. Pues sus santos tenían aspecto alargado y demacrado, las escenas se desprendían aéreas, no terrenales, pintando un mundo no tocado más que con el pensamiento y ante eso el gesto era imaginación natural. [...] El enigmático artista [...] se queda de esta forma griego, incluso cuando la vida parece haberle retirado para siempre del lejano mundo de su infancia (Busuioceanu 1980: 398).

El sintagma "*lejano mundo de su infancia*" reproduce una constante de la escritura del exilio: el recuerdo del paraíso perdido de la infancia estrechamente ligada a la tierra natal. En la literatura de exilio éste llega a convertirse en un tópico

en el que la niñez suele sublimarse y hacerse irreal, convirtiéndose en un espacio mítico adonde la mayoría de los desterrados corren para llenar sus vacíos, la existencia secada del flujo de la vida.

Junto con August Liebmann Mayer⁶⁰ y Georges Wildenstein⁶¹, Busuioceanu organizó en junio de 1937 en París una gran exposición de pintura de El Greco. Los ensayos de arte se agruparon en el libro *Scieri despre artă* (1980) y se reunieron las principales contribuciones al área de la Historia del Arte. El tomo nació bajo la iniciativa de Ion Frunzeti, alumno del escritor. El volumen supone para el lector establecer el estatuto y la obra de un gran especialista en la Historia del Arte europeo. Descubrimos en estos escritos una paleta variada de preocupaciones e incursiones en el pasado del arte rumano desde los iconos del arte bizantino hasta el arte de Ștefan Luchian⁶², Nicolae Grigorescu⁶³, etc. Muestra también su interés por el arte universal al tratar temas como el arte de Pietro Cavallini⁶⁴, Cimabue⁶⁵, El Greco, Máximo Campigli⁶⁶, entre otros.

En estas facetas de labor intelectual, Alexandru Busuioceanu realizó las traducciones al rumano de Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Walt Whitman y Rabindranath Tagore y en exilio tradujo a San Juan de la Cruz y a Pierre

⁶⁰ August Liebmann Mayer (1885-1944) fue un historiador del arte, experto en pintura española.

⁶¹ Georges Wildenstein (1892-1963) fue un galerista francés, coleccionista de arte, editor e historiador del arte.

⁶² Ștefan Luchian (1868-1917) fue un pintor rumano, famoso por sus paisajes y bodegones.

⁶³ Nicolae Grigorescu (1838-1907) fue un pintor rumano, uno de los fundadores de la pintura moderna rumana.

⁶⁴ Pietro Cavallini (1259-1330) fue un pintor y diseñador de mosaicos de origen italiano que trabajó durante la baja Edad Media.

⁶⁵ Cimabue (1240-1302) fue un pintor italiano, creador de los mosaicos de Florencia.

⁶⁶ Máximo Campigli (1895-1971) fue un pintor y periodista italiano.

Jean Jouve⁶⁷, éste último al español junto a Carlos Edmundo de Ory [“Tres poemas” de Pierre Jean Jouve, Almanaque El Grifón, Hedías, Madrid, 1955; “Dos poemas” (“La Virgen de París” y “España”), de Pierre Jean Jouve, *Ínsula*, núm.117, Madrid, septiembre de 1955; “Kirie 1938”, de Pierre Jean Jouve, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1957]. En 1942 es nombrado agregado cultural de la Legación Rumana en España y profesor de lengua y literatura rumana en la Universidad de Madrid. En 1943 organiza el Instituto Cultural Rumano de Madrid, que dirige hasta la supresión en diciembre de 1945. En paralelo a su actividad de profesor, recibirá en 1948, gracias a la intervención de su amigo José Luis Cano, una plaza de redactor permanente en la revista *Ínsula*, dirigida por Enrique Canito. Firmará la sección titulada *Letra y espíritu*, donde incluye artículos de historia del arte que trataban sobre las verdades estéticas de orden general, otros sobre literatura y discretamente sobre política. En 1950 es miembro de la Academia Breve de Crítica y Arte impulsada por Eugenio d’Ors y en 1952 se le concede el premio Juan Valera.

Alexandru Busuioceanu era una de las figuras más cortejadas tanto por los círculos culturales e intelectuales de España como por los desterrados rumanos esparcidos por el mundo. Muestra de ello es la rica correspondencia que mantuvo con ellos, cartas reunida en dos tomos *Un roman epistolar al exilului românesc. Corespondență* (1942-1950 primer tomo y 1952-1961 segundo tomo). Busuioceanu mantenía sostenida correspondencia con Mircea Eliade, Vintilă Horia, Victor Buescu,

⁶⁷ Pierre Jean Jouve (1887-1976) fue un escritor, poeta, novelista y crítico francés. Fue uno de los primeros escritores que tratan con el psicoanálisis y que muestra la importancia del inconsciente en la creación artística.

Antoaneta Bodisco⁶⁸, Nicolae I. Herescu, Emil Cioran, Alexandru Ciorănescu, etc. A lo largo de los dos tomos, el aprecio de Mircea Eliade, Emil Cioran o Virgil Ierunca aparece sin reservas. Todos esperan de él, como muestra de gran favor, una señal o un artículo. El tono de sus cartas es inimitable. Éstas se componen de una inaudita lucidez combinada con un escepticismo estructural. Están escritas con un lenguaje delicioso y con pizcas de ironía, caracterizadas por un estilo relajado, mantenido en toda su obra.

Personalidad prestigiosa en el mundo literario, artístico y universitario madrileño (y, en general, en el mundo hispanoamericano), Alexandru Busuioceanu es un personaje deseado y buscado, solicitado y esperado en los círculos de la elite intelectual y de los hombre de arte españoles, como también en los salones y recepciones oficiales.

En España, apreciado por los medios intelectuales, colabora en revistas de prestigio de la época como por ejemplo *Ínsula*, *Correo Literario* y mantiene amistad con eruditos del momento entre los cuales se hallan los miembros del grupo “Cántico”, Vicente Aleixandre, Eugenio d’Ors, Enrique Canito, Juan Ramón Jiménez, Luis Rosales, Carlos Edmundo de Ory, Daniel Vázquez Díaz, Luis Felipe Vivanco. En el exilio no publica sólo artículos sobre el arte y la historia rumana. Se destaca como poeta de lengua española y publica tomos de poesía, que fue muy bien recibida por la crítica y apreciada por personas como Vicente Aleixandre, verdadero

⁶⁸ Antoaneta Bodisco (1916-2005) fue una poetisa y prosista rumana. Fue asistente-secretaria en el Instituto Rumano de Madrid (1943-1946). A partir de 1962, fue secretaria en la sección rumana de la cadena Radio Free Europe, después traductora y locutora en la cadena de radio Deutschlandfunk de Colonia.

amigo y tal vez el único del poeta rumano de lengua castellana. Los tomos de poesía que publica en España son: *Poemas Patéticos* (1948), *Innominada luz* (1949) y *Proporción de vivir* (1954), pero también salen artículos sobre temas y autores que le interesan mucho. A algunos hasta los divulga en España como a Pierre Jean Jouve o Joë Bousquet. En este período desarrolla sus teorías, que tenían raíces en su época rumana, sobre el *epifanismo* y el instrumento de éste, la metáfora y sobre el teatro impopular. En todos sus artículos conserva su apetito crítico en cotas máximas. Sus poemas son estimados con admiración, y sus opiniones, sus juicios sobre el arte, especialmente sobre poesía y escultura, al igual que sobre la condición del artista, son recibidos con respeto. El escritor se impone en discusiones con autoridad y con corrosiva ironía, lo que determina a los españoles a hablar del espíritu irónico de los rumanos. En una conversación con su amigo Edmundo d'Ory sobre un artículo, el escritor apuntaba en su diario el día 17 de agosto de 1950:

La introducción demasiado lenta; el artículo largo, sobrado de versos. Eran necesarios. El artículo es irónico. Necesitaba apoyarme sobre textos. La observación de Ory que todos mis artículos son irónicos. Él dice: «la ironía rumana» (Busuioceanu 2001: 32).

Con todo su talento, con las frases elogiosas de unas crónicas o reseñas que aparecieron en la prensa de la época, Alexandru Busuioceanu no supera a ojo de sus contemporáneos españoles la condición de escritor extranjero, de “un poeta rumano que escribe en español” como lo etiquetan todos los cronistas literarios. Por eso, el autor vive el sentimiento de la evanescencia ulterior de su lírica en español, sabiendo que los españoles no incorporan en su historia literaria a escritores de otros orígenes.

Testimonio de esto lo dan las conversaciones con su amigo Vicente Aleixandre, anotadas en el diario del autor, que se datan el 27 de octubre de 1950:

Me preguntó por qué me apresuro a escribir el libro con tan pocas piezas. Le explico -«*puede que no escriba más versos en español. Siento que mi trabajo no tiene sentido*». Grandes protestas. Exhortaciones insistentes para continuar. Las mismas exhortaciones con la misma insistencia siempre. Le explico mi idea de que no puedo tener alguna esperanza en la literatura española, donde a ningún extranjero se le admitió. «*Su caso es singular. Pero los demás también*». Cita el caso de un español, Blanco, escribiendo versos en inglés con el nombre de Utiste, que entró en antologías con un famoso soneto en inglés (Busuiocanu 2001: 87-88).

Éste es uno de los motivos por los cuales, al igual que muchos de sus compañeros de destierro, encontró su camino de regreso a casa mediante la escritura. A menudo él torna a los instrumentos de los poetas rumanos y con todo su hermetismo surrealista, y con toda lo *abstruso* del verso encubierto, él deja al lector del mismo pueblo y de la misma lengua que él la clave para descodificar el mensaje del hombre consumido por la nostalgia del país, por la nostalgia de la casa, de las bellezas de la tierra y por la bondad de su pueblo. La morriña, el *dor*, muchas veces lo atrapan en sus garras y el sentimiento de soledad, la condición de extranjero, el estar solo en el mundo, tal vez en perspectiva socrática le inunda el ser. El 5 de octubre de 1950 apuntaba:

Si mañana continúa el malestar de hoy, empiezo a pensar que estoy gravemente enfermo, y los médicos no pueden decirme lo que tengo. Nadie sabe qué aconsejarme. Estoy solo (Busuiocanu 2001: 69).

La confirmación de su deambular, de la enajenación que siente cualquier extranjero separado de su tierra, la apunta en su diario el día 1 de septiembre de 1955, diciendo que:

Todo se transforma en un *lamento* vagabundo, en el que me adentro cada vez que, como ahora, bajo la Gran Vía solo, preguntándome qué estoy haciendo desde hace tanto tiempo por estos lugares donde sigo siendo siempre un vagabundo, a veces alucinante (Busuioceanu 2001: 220).

Al utilizar vocablos como *vagabundo*, *lamento*, *alucinante* da fe de la pérdida de sí mismo, de la *locura* de la soledad que envuelve el ser, del peregrino fuera de su patria cuyo viaje por tierras ajenas se convierte en el suplicio del inadaptado en lo más profundo pese al éxito. También marca referencias explícitas al lugar del presente, a la tierra ajena “la Gran Vía” madrileña y al ahora desde los que parten los recuerdos a la patria perdida.

En sus momentos de nostalgia los pensamientos vuelan hacia las personas que dejó en casa; piensa en su familia, en su mujer Lia y en su hija Oana y hasta sueña con su ciudad natal. En el mismo diario escribe:

Pienso en Onica y Lia. (Hablé de ellas con Sânziana). Pienso que nunca las volveré a ver; que hay muchas cosas inexplicadas entre nosotros; que seguirán sin explicación, mal entendidas para siempre– y ¿por cuánto tiempo viviré? (Busuioceanu 2001: 132).

Y a continuación dice:

Puede que estuviera en mi ciudad natal, Slatina. Pero sólo de paso. Era joven, llevaba una levita romántica y barba como en 1830. Entré en la cafetería del

centro de la ciudad, en la que en la infancia, escuché a los mayores, llamándola *Gazin*. Escribía una carta a mi padre (como Valera) y mi padre tenía que encontrarse en algún lugar lejano (Busuioceanu 2001: 39-40).

La aparición de Juan Valera en los sueños de Busuioceanu refleja el interés por la relación del escritor español con la rumana Lucia Pallady, Marquesa de Bedmar. Testimonio de esto son las lecturas sobre el escritor español y la relación que Busuioceanu había desarrollado con la familia de Valera para poder escribir un artículo que tenía que aparecer en la revista de su amigo Canito. Asimismo, considerado desde otro punto de vista, la identificación con otros escritores anteriores que vivieron lejos de su hogar, como Juan Valera, que gran parte de su vida ocupó cargos diplomáticos en Portugal, Centroeuropa, Brasil, podrían considerarse una constante de los autores exiliados o bien de la literatura de exilio.

Los sentimientos que le atormentan no son más que el resultado de una vida zigzagueante que patenta la sensación de la transitoriedad, existencia que está bajo el signo de *vanitas vanitatum est omnia est vanitas*, signo del derrame físico y moral. En su diario decía:

Desórdenes del sueño. No hice nada de mi programa de hoy. Día de descomposición física y moral. [...] Cosas empezadas y abandonadas. Camino zigzagueante, que siempre me da el sentimiento de mi vanidad. [...] Estoy retomando estas notas porque yo soy pasajero (Busuioceanu 2001:175 *passim*).

En esta cita se actualiza el tópico de la *peregrinatio vitae* que subraya el carácter pasajero de la vida human, vista como *camino* que el hombre tiene que

recorrer. Entre este t3pico y el *homo viator* se establece una relaci3n de equivalencia, dado que los dos consideran la vida humana como un camino, viaje o peregrinaci3n que el hombre desterrado en la tierra tiene que transitar para poder llegar a la verdad suprema, al contacto con Dios.

Fue testigo y testimonio de su desarraigo, de su inalcanzable amor por la patria, el escritor italiano, amigo del poeta, Eugenio Battisti⁶⁹. En las p3ginas dedicadas a la evocaci3n del autor rumano, en el libro *Zamolxis sau mitul dacic 4n istoria 4i legendele spaniole*, dado que se public3 p3stumo, apuntaba lo siguiente:

Alexandru era y se sent4a desarraigado. Y una vez que entre nosotros naci3 la amistad, la confianza y el afecto, me confes3 este sentimiento. Siempre me hablaba de Ruman4a. Por otra parte, el amor a su patria se sublim3 en un proyecto de una vasta historia simb3lica de Europa... (Busuioceanu 2009:17-18).

Otra manera de regresar a casa, de ponerse en contacto con sus ra4ces, es mediante la reconstrucci3n del mito dacio. El mito para el poeta representa una forma de conocimiento simb3lico y realizable al mismo tiempo. Seg4n 4l, los mitos tienen existencia ps4quica o f4sica, que se pueden manifestar simult3neamente o turn3ndose. Llega a considerar la historia como proceso de “encarnaci3n o *desencarnaci3n* del mito en la humanidad” (Busuioceanu 2001:190). El descubrimiento del mito dacio nos muestra una nueva faceta del escritor, la de historiador e investigador de las fuentes modernas sobre los dacios. Los resultados de este ciclo de art4culos, parcialmente publicados en las revistas de los exiliados rumanos en el Occidente, se reunieron en el volumen *Zamolxis sau mitul dacic 4n istoria 4i legendele spaniole* (1985/ 2009). Como el mismo autor se4ala en el pr3logo del texto, su intenci3n fue

⁶⁹ Eugenio Battisti (1924-1989) fue un cr4tico de arte e historiador del arte italiano.

buscar en los textos medievales de la tradición hispana datos sobre la conquista de Dacia por el emperador Trajano. Pero el resultado de sus averiguaciones no fue el esperado. El autor se encontró con una leyenda dacia, independiente de Trajano, muy desarrollada por todos los cronistas españoles. El autor decía que:

Un verso equívoco de Lucano, interpretado como vaticinio por San Isidoro, llevó a esta leyenda, según la cual los dacios, identificados como godos, invadieron España y empezaron la nueva historia del pueblo hispano. Desde Isidoro de Sevilla, la leyenda ha prosperado, se ha arraigado en todas las crónicas e historias sobre los dacios, de manera fabulosa y entró como un largo capítulo en la historia de España. Los nombres dacios de Zamolxis, Burebista, Deceneu, Decebal etc., aparecen así en San Isidoro, en el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, en Alfonso X el Sabio –para nombrar a los más importantes- ocupando un lugar relevante en la genealogía del pueblo hispano (Busuioceanu 2009: 24-25).

Virgil Ierunca aducía al hablar sobre la pasión o mejor dicho la obsesión de Busuioceanu sobre sus antepasados, que había en su forma de comentar su descubrimiento algo de la furia de cualquier exiliado que espera regresar a su tierra:

...me habló de la fuerza de estos antepasados que sacudían el Imperio, dando al traste un cierto sentido de la historia, casi dos mil años atrás. Había en su pasión por esos hombres barbudos de Dacia algo de la rabia –transfigurada por el tiempo- nuestra, de los extraviados que vivimos al margen del Imperio, en contra de ellos, de su aparente poder, a la espera de su caída, para un nuevo aliento del mundo (Ierunca 2005:34).

Mircea Eliade le decía en una carta que su descubrimiento era de muy alto interés y que era deseable que lo publicase en una revista de mayor circulación. Por este libro y por todos sus artículos que tenían el fin de difundir el arte y la historia rumana en el mundo, por los momentos en los que su pensamiento y su alma

vagabundeaban por la tierra que dejó, nos dimos cuenta de que Rumanía era para Alexandru Busuioceanu una conmovedora obsesión.

Para intentar definir las características interiores de una persona, resultan insuficientes los recuerdos de uno u otro amigo que tuvo el gran honor de conocerlo. En este caso, los únicos y más viables testimonios son sus libros, porque allí encontramos al hombre mismo que los escribía. Son las confesiones en la forma más plena de la vida interior. En ellos se resume el más profundo e impresionante testimonio de la existencia de un poeta, pensador y crítico. Muchas veces los intentos de entender al otro se desvían hacia ti mismo. Esto sucede debido a la identificación que no puede ser objetiva, como decía Virgil Ierunca. Es un fatal desvío de la existencia que indirectamente te desnuda de todos los arcanos. Lo mismo sucede con Alexandru Busuioceanu al intentar hablar de su maestro y amigo Vasile Pârvan⁷⁰ en el artículo *Pârvan gânditorul*. El autor decía:

Sensación extraña, casi antinómica, en que la vida de un hombre se refleja igualmente en disgusto y, sin embargo, deseos puros, en la renuncia y, no obstante, consuelo, en la soledad del silencio pero en el amor a las personas, regalado hasta el abandono en el olvido. De las cenizas de la existencia consumida en las amarguras de la experiencia, se recupera a veces la claridad de sensaciones inexplicables, en la que el alma vive por lo menos por aspiraciones, lo que en realidad demostró ser inalcanzable (Busuioceanu 1941:106).

Igual que su maestro, el alma de Alexandru Busuioceanu se desvela mediante el más allá de la ciencia, del arte y de la poesía. Para poder entender al ser humano

⁷⁰ Vasile Pârvan (1882-1927) fue historiador, arqueólogo, epigrafista y ensayista rumano.

hay que comprender sus ideas y sus concepciones estéticas, porque era un hombre que se mantuvo vivo gracias a estos artificios.

Uno de estos era la poesía, que para el poeta era más que un campo afín a la literatura en general. Era, similar al mito, una forma de conocimiento cuyo instrumento era la metáfora. La nueva teoría de la metáfora como medio de conocimiento por sí mismo no es menos válida que cualquier otra forma de saber. A esta teoría le da el nombre de *epifanismo*. Él correlaciona lo ético con lo estético, prefigurando una literatura que ya tiene la meta en sí, pero cuando pasa más allá del universo cerrado de las fórmulas estéticas se transforma en literatura-*epifánica* o literatura-*ethos*. No se trata de una nueva escuela literaria o de una nueva fórmula, sino del sentido ético de la vida y del arte. Siendo así, la literatura ya no es modo de conocimiento en sí solo, sino el indagar en la visión de un cosmos una vez que esté organizado el contenido caótico del tiempo.

El fundamento de la ideología es el axioma en conformidad con el cual la “poesía no es sólo un campo afín a la literatura, sino una forma de conocimiento” (Busuioceanu 2001:190). El instrumento de esta literatura es la metáfora, porque mediante ella se revela la verdad al poeta. En sus artículos (*La sfârșitul unui capitol; Întoarceri sufletești; Ethos, Știință și metaforă, La verdad metafórica; Epifanismo y epifanismo; Poesía y epifanismo; El epifanismo de Vicente Aleixandre; Dignidad de la poesía*) sobre el *epifanismo* asevera su idea de que la metáfora es generadora de imágenes y, por lo tanto, de la verdad. Llega a decir que a Dios, al Ser Supremo, se llega a través de la imagen, porque a través del *epifanismo* Cristo apareció ante sus fieles. En este tipo de literatura, como por ejemplo en la literatura rusa, se halla la

ardiente necesidad de lo transcendental, de eludir la realidad, de la penetración hasta las raíces espirituales, de la “negación de la realidad”.

El poeta piensa que en el meollo de cualquier poema permanece una figura o una metáfora inicial de la cual nacerán todas las demás, que no son más que derivadas maneras de manifestación que demuestran adaptaciones distintas de las cosas. Para el poeta, el pensamiento poético es de hecho pensamiento metafórico, es decir, aquella presencia irracional, impregnada de emociones, plástica hasta en el sentido abstracto o mejor dicho escondido que permanece inaccesible a la razón. Muchas veces la metáfora llega hasta los resortes racionales del pensamiento, lo que la hace parecida a un axioma matemático. La catacrexis es en realidad la disociación de nociones distintas cuya unión lógica se escapa a la razón, pero que, de todas formas, reunidas poéticamente pueden corresponder a una forma de inicio, de principio:

Una especie de olvido, de renuncia, nos hace cerrar los ojos, sin nuestro conocimiento, sobre el único detalle lógico que justifica la asociación, esa vaga semejanza o coincidencia inicial. [...] Pues, la metáfora es completa, simple, perfecta y seductora (Busuioceanu 1941: 28).

El mecanismo de la metáfora funciona de forma inversa a la lógica racional y por eso el pensamiento poético es revelado y, por ende, *epifánico*. El poeta distingue en cada individuo dos tipos de realidad, dos posibilidades de comprensión. Una, a la que llama lógica, racional y conforme a la realidad, que poseemos todos y es el mecanismo mediante el cual nos adaptamos a la vida. La otra, denominada ilógica, irracional y que está en perpetuo conflicto con la realidad. También la poseemos casi

todos, pero no de forma activa y en ella se busca siempre una brecha. El auténtico poeta prefiere esta última manera, loca, absurda de conocimiento, porque:

...conseguimos liberarnos, por nosotros o por otros, tocar los picos de la locura –más allá de la lógica y la realidad- que es una borrachera y una canción. Un solo momento es suficiente para deslizarse en el alma como un licor de la pasión que nunca se apagará (Busuioceanu 1941: 33).

Esta concepción se parece mucho al *furor poeticus* de Platón. El filósofo la expone en el diálogo *Fedro*. Sócrates decía que los amantes y los poetas son inspirados por la fuerza divina, que se da sólo mediante la locura, como regalo de los dioses. Indispensable para el futuro poeta es la insania, ya que sin la locura llega a las puertas de las Musas, pero sin la ayuda de éstas su poesía desaparecerá en la nada, mientras que la poesía del poeta envuelto por el *furor poeticus* permanecerá.

Busuioceanu compara el recuerdo de la liberación espiritual que conlleva cualquier rotura de los foros de la razón con:

...el presentimiento o la memoria de la que hablaba Platón, de un mundo superior, ideal, al que una vez perteneciste y al que pertenecerás al liberarte del mecanismo de la vida –Ethos! (Busuioceanu 1941: 33).

Busuioceanu no limita la virtud creadora de la metáfora sólo a la poesía. La extiende a cualquier intento del espíritu de abrirse a las recónditas verdades de la lógica. Sirve como instrumento o método de la razón, hasta en las matemáticas. Dice que cualquier metáfora es igual de ilógica que afirmar que $2 = 1$, porque por un instante se pensó que en realidad se trata de dos unidades. La metáfora se puede

hallar hasta en las ciencias exactas y puede resultar creadora hasta en las matemáticas, pero a veces la intuición matemática es la visión artística, que se busca sólo en el arte. Además, anota que este tipo de pensamiento es goethiano, esa mirada filosófica, no racional sino poética, ese método de filosofar y hacer ciencia a través de la metáfora. A este fenómeno original, como lo llamará Lucian Blaga, Goethe lo denomina *Urphänomen*, que es la visión mediante el alma de un fenómeno primario. Sobre éste decía en un artículo de 1925 que:

El «fenómeno original» es una analogía, siempre una visión plástica y una polaridad, en el cual el pensamiento determina su sentido mediante el contraste de sus propios elementos. Pero una analogía es, por supuesto, una metáfora, una visión plástica y un buen contraste interior entre los elementos que, identificados, siguen siendo absolutamente diferentes (Busuioceanu 1941: 181).

El fenómeno originario de Lucian Blaga es más que una corriente de metáforas, es un contenido complejo, capaz de desarrollarse y en el cual la metáfora originaria queda inmanente. Busuioceanu aducía que “la metáfora de Goethe es la metáfora-ley, la metáfora-matriz, comprobándose no sólo en sí misma, sino comprobándose de forma indefinida” (Busuioceanu 1941: 184).

En conclusión, la metáfora o la catacrexis es el mejor instrumento de síntesis del pensamiento, la manera de crear la realidad, porque así como se ha notado, la metáfora es un universo sumergido en nosotros mismos, por aquellos que teniendo curiosidad por sí buscan en ella la explicación del propio pensar. Ésta aparece en ese momento de olvido y de derribo de la lógica que hay entre la realidad y la idealidad; por eso las más grandes y magnificas creaciones se realizan con el precio de un gran sufrimiento. El *epifanismo* define el arte en el sentido pleno.

Pero hay que señalar que en la época en la que el poeta reflexionaba sobre el papel de la metáfora en la lírica se daba mucha importancia a este tropo. Uno de los críticos que le da más relevancia es Carlos Bousoño en el importantísimo libro de teoría literaria titulado *Teoría de la expresión poética* (1952). En este libro el poeta insiste sobre el papel importante que la metáfora desempeña en la lírica diciendo que es el recurso más importante de la poesía. El crítico se propone encontrar las “notas peculiares de la imagen moderna con respecto a la que llamaríamos tradicional” (Bousoño 1952: 82). Encuentra dos diferencias de importancia capital entre dos tipos de imágenes. Primero la metáfora tradicional conlleva similitud física en el plano real y el evocado y en segundo lugar ésta sería una intervención racionadora, es decir:

En una imagen tradicional como «oro=cabello» sabemos *inmediatamente con la razón* y sin necesidad de acudir *antes* a la sensibilidad que al decir «oro» el poeta quiere expresar «cabello rubio» *en virtud de que ambos elementos coinciden de modo aproximado en su color*. Sin ese conocimiento previo, *la descarga estética no se realiza* (Bousoño 1952: 87).

La metáfora moderna o imagen visionaria es utilizada por los poetas contemporáneos y no exige la correspondencia física entre las dos esferas figurativas, la real y la evocada; por lo tanto, se da la identidad en la emoción en primero lugar y en segundo lugar la imagen moderna es extralógica y por ende irracional. Él crítico decía:

...nuestra sensibilidad acepta la relación así establecida entre «pajarillo» y «arco iris»⁷¹, pero nuestra inteligencia *sólo posteriormente a la intuición* y de modo absolutamente accidental, a través de un esfuerzo analítico, puede dar con el secreto lazo sentimental que relaciona ambos elementos (Bousoño 1952: 87).

⁷¹ El ejemplo utilizado por el autor es: *Un pajarillo como un arco iris*.

Los dos autores coinciden en que la metáfora moderna es irracional y tiene sus raíces en la emoción que transmiten al lector avezado. La finalidad de este tropo es en conclusión la de trasladar al lector por vía sintética una realidad anímica en toda su complejidad, como diría Carlos Bousoño. Este crítico tiene en común con Busuioceanu el gran interés por la obra de Vicente Aleixandre, a quien dedicó memorables exégesis, además de mantener una relación de amistad que también cultiva el poeta rumano.

En cuanto a la poesía y al estilo que adopta, hay que notar desde el principio que Busuioceanu se declara antiformalista; por consiguiente, la necesidad de ruptura con la forma es irreparable. Para el poeta, lo verdaderamente importante en un poema no es la forma, sino el contenido, ese algo que transmite al lector que sabe indagar en lo más hondo y oscuro del poema. Toda la poética de Busuioceanu respira la necesidad de trasgresión. En cuanto a la forma, apunta en su diario una discusión con su amigo Vicente Aleixandre sobre la puntuación y el lenguaje que el poeta adopta en sus poemas. Y dice:

«Tuve miedo de que no le iba a gustar mi lenguaje abstracto». - «No es abstracto. Es lenguaje concreto convertido en inefable» [...] Vicente Aleixandre hoy me habla a favor de la puntuación en los versos. Me propene introducir unos paréntesis. Resisto. Le digo: - «Si en algún lugar no se entiende bien lo que dije, no es por la puntuación, sino por el pensamiento o la expresión». Permanecemos en estas posiciones (Busuioceanu 2001: 79 *passim*).

Para el autor, la poesía es un ejercicio de lengua en cuyo complejo participa la sintaxis. En este sentido la poesía tiene que ser abstrusa como las misas. El lenguaje de esta poesía es para iniciados. La creación poética es la creación de un

nuevo lenguaje. Los desterrados, más allá de las fronteras, pueden crear un nuevo lenguaje para una nueva humanidad.

Sus ideas ocultan la figura de un hombre joven en espíritu, para el cual la modernidad, la creación y el juego eran imperativos. Sobresale un espíritu travieso, al que le encanta jugar con el lenguaje y con la inteligencia de sus lectores, que tienen que estar preparados, iniciados, igual que los lectores de Eliade, para poder indagar y saborear sus poemas-ideas. Le encantaba la paradójica modernidad de los verbos de San Juan de la Cruz. En cuanto a la esencia moderna, imprescindible para el poeta, Virgil Ierunca decía:

En otra ocasión estuvimos juntos en un concierto de música moderna: una obra única de Varèse. En un momento dado, parte del público empezó a silbar y logró crear alboroto –que no impresionó a Hermann Schercher. Él continuó dirigiendo con la misma serenidad matemática. Tras el descanso, en la segunda parte del concierto, fue programada no sé qué sinfonía de Tchaikovsky. Desde los primeros pasos comenzamos a silbar, junto a varios otros, vengándonos de la estrecha estupidez de los que abuchearon a Varèse. Al. Busuioceanu me miró, y joven, muy joven, se puso a silbar. Este gesto no tiene sólo el significado de hacerle el turutú. Mi amigo de concierto se dio cuenta de que Varèse es un innovador, que choca, como tantos otros, contra la ignorancia, la suficiencia de los inclinados sobre sus propios límites. Encontré aquí su espíritu abierto a los mensajes del arte moderno. Encontré al ensayista que disfruta de la ironía de Jean Paulhan, ironizándola con encanto. [...] Lo importante es que la apertura a la realidad del arte moderno no es nunca un juego, sino conquista de Al. Busuioceanu. No es moderno a toda costa, no hace ninguna concesión a la moda, al arreglo del lenguaje; la «modernidad» es más bien una real necesidad (Ierunca 2005: 34-35).

Su modernidad aparece y se mantiene tanto en espíritu como en su manera de escribir. El tipo de estilística de la lírica moderna apoya el conocimiento y además indagar en este tipo de lírica es la única manera de llegar a los poemas que se sustraen al entendimiento normal. El término “Modernismo” es bastante debatido, pero le

caracteriza algo, como decía Manuel Machado: “lejos de ser una escuela, es el fin definitivo y completo de todas las escuelas” (*Apud Călinescu 1995:71*). Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* (las notas son de la versión rumana de 1998) decía que en España la poesía además de redescubrir a Góngora, se acerca a la poesía popular, especialmente a los romances. Y continúa diciendo que a este campo de la poesía popular española siempre le fue más propio el: “...estilo oscuro, lleno de laconismos y alusiones, dado a premoniciones y a la eliminación de los eslabones de enlace lógico y objetivo” (Friedrich 1998: 153).

Por consiguiente, Alexandru Busuioceanu cultiva poesía en castellano, pero escrita para aquellos lectores que están a mil kilómetros de distancia y que saben desvelar el mensaje codificado y recóndito que encubren sus poemas. Si el oído de un español distingue en los versos codificados de los poetas de la Generación del 27 el sonido familiar de los romances, un extranjero no percibe más que el lenguaje enigmático, aparentemente no popular, y lo mismo sucede con el lector rumano.

El primer tomo de poesía que Alexandru Busuioceanu publica en castellano, es *Poemas patéticos* (1948) (véanse los Adjuntos 11 y 12). En una prima lectura los poemas que componen el tomo parecen ser amorosos, que rememoran un amor ausente, en sentido de descenso en lejana geografía, pero en realidad son el discurso del desconcierto del ser, de un mundo en el cual lo real y lo irreal se entrelazan. Entonces, la poesía cobra los valores de una meditación existencial cuya línea melódica está dominada por el trágico destino. Los poemas de este tomo son una contemplación de las esencias, la aspiración a los ideales purificadores del mundo, el espejo del triste sufrimiento que muchas veces es la imagen de la crisis de su

búsqueda, del fin de las posibilidades de conocimiento y de penetración en los niveles últimos de la esperanza. Alexandru Ciorănescu decía que:

Poemas patéticos es en realidad un solo poema dividido en varios fragmentos. La dimensión material, que separa definitivamente la apariencia del sueño de las posibilidades reales, transforma la búsqueda del poeta en «extraña felicidad de lo imposible» (*Apud Popa 1998: 103*).

El campo léxico que domina el poema está relacionado con la sombra [*flotante espejismo/ la sombra del refugio vislumbrado* (PP, p.12)]; el sueño [*Nacían en mí deseos puros/ que de mi alma se desprendían como grandes pájaros* (PP, p.13)]; [*flota de fantasmas* (PP, p.17)]. El color que pinta el tomo vacila entre el resplandor del blanco [*blanco silencio de eternas nieves* (PP, p.10)] hasta el gris de las nubes [*petrificadas espumas suspendidas/ en el espacio gris* (PP, p.42); *cielo fosco* (PP, p.42)]. Para evidenciar lo dicho antes, procedo al análisis textual de unos poemas significativos.

El poema *Aquel día, la tristeza subía de mi sangre* aparece en el tomo explicado anteriormente.

AQUEL DÍA, LA TRISTEZA QUE SUBÍA DE MI SANGRE

AQUEL día,
la tristeza que subía de mi sangre,
atormentada por un oscuro fuego
durmiente en la ceniza de mis deseos,
fue sorprendida por el frescor de tu mirada,
que se posó como una ligera mano

sobre mi frente en febriles sueños encendida.

Tus palabras cayeron como un rocío de luceros,
imponderable en el candor de los sonidos,
pero reflejando el intangible cielo
esfumado en la niebla de misterios
que flota plateada en tu blanca y lejana tierra.

Sentí el soplo de tu presencia
como una vaga onda –no sé si en mí
o en el aire que me envolvía-;
sentí la extraña felicidad de lo imposible
fluyendo en lo más oscuro y más claro
de mi ser invisiblemente herido
en el candente latir de mis venas.

Subían en mí deseos nuevos
y se enardecía mi corazón en flameantes estallidos
que removían los encubiertos abismos...
Pero tu voz, tu mano, tu mirada,
templaban con dulzura el excesivo fuego
y extendían delante de mi tormenta
el leve paisaje intocable
hundido en lo vago de la niebla y del sueño...

Ardía mi pasión como, en tu tierra,
el rutilante sol en el cielo gris de medianoche y
sentía cómo mi fuego, crepitante en tu aire,
alumbraba en la blancura de tu ser trémulos cente-
lleos
que brillaban fríos y se perdían
en el fugaz enigma de tu alma... (PP 1948: 19-21)

Aquel día, la tristeza que subía de mi sangre es un poema que aparentemente está dedicado al amor lejano, a una mujer. En realidad, sí habla del amor, pero del país, que en este caso está personificado. El país es la amada, lejana e inalcanzable. También se podría considerar que el poema es el recuerdo de un momento de amor vivido en la patria perdida y, por lo tanto no habría una personificación, sino la rememoración de la tierra a través de la amada. Independientemente de la interpretación que se le quiera dar, es un poema que compagina majestuosamente las imágenes fuertes con la métrica y con los valores del verso libre.

El poema está formado por cinco estrofas y empieza de forma epanaléptica en los dos primeros versos. El hecho de que la palabra inicial está escrita con mayúsculas enfatiza la función icónica del blanco entre los dos primeros versos. El demostrativo está seguido por el nombre *día*, y juntos crean la idea de distancia temporal y además este hecho está una vez más subrayado por el blanco icónico del final de un verso brevísimo, que se extiende de forma vertical en la parte superior de la página y entre los dos primeros versos, lo que transmite la idea de lejanía, distancia inalcanzable y favorece los recuerdos. El blanco entre las dos primeras líneas poéticas propicia el aislamiento del motivo temático, clave para todo el poema: deseo incumplido y permanencia en las garras del recuerdo. El tema del poema se potencia por una serie de imágenes que marcan la imposibilidad como *oscuro fuego, cielo esfumado, niebla de misterios, flameantes estadillos, vago de la niebla y del sueño, rutilante sol en el cielo gris, brillaban fríos*. Además el incandescente deseo del poeta se transmite a través de las correlaciones reiterativas: A1 (mirada)-A2 (mano)-A3 (sonido)

B1 (mirada)- B2 (mano)-B3 (voz).

Éstas refuerzan la necesidad del poeta de entrar en contacto, mediante los sentidos, con la tierra que ha sido forzado a abandonar. Los primeros tres versos recalcan el tema del poema. El verso *tristeza de mi sangre* es una metonimia del cuerpo atormentado por el *oscuro fuego/ durmiente*, metáfora del deseo, del *dor*. El encabalgamiento entre los versos 3 y 4 acentúa la idea de un deseo ardiente, casi metafísico pero inviable y prolongado. La imposibilidad del *dor* se desprende de la metáfora *ceniza de mis deseos* que indica la muerte. El poeta une el nombre *fuego*, signo de la purificación mediante la comprensión (en este caso el entendimiento de la condición del hombre sobre la tierra, pero también en su aspecto negativo, que oscurece y sofoca, que arde y destruye) con el adjetivo *oscuro*, que acentúa los dos significados del sustantivo al que precede. Por consiguiente, se podría hablar del ser consumido por el deseo, por las memorias y por la incapacidad de éste de entenderse y de llegar a entender su condición.

Los tres siguientes versos subrayan el significado de los *febriles sueños*, que dominan todo el poema. El sueño es una actividad mental que vive en nosotros, que piensa, siente y expresa las profundidades individuales, pero también realiza especulaciones sobre las actividades diurnas. La inversión de manera catafórica del verso *sobre mi frente en febriles sueños encendida* resalta el valor del sueño ardiente, del deseo difuminado en los años, pero que aún sigue vivo. El poeta usa el término *sueño* en sentido machadiano de *ensueño*, de inmersión en la imaginación. La misma función del término la encontramos en la acepción que el filósofo Macedonio Fernández le da al vocablo en el libro *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

En la secuencia *Tus palabras cayeron como un rocío de luceros*, las palabras significan los puntos de esperanza que el poeta percibe con sus ojos en lágrimas, resaltados por la metáfora *rocío de luceros*. Las lágrimas y las palabras plasman de nuevo lo inalcanzable de su deseo, de su país o de su amor. La idea se cristaliza mediante el encabalgamiento que acoge en forma metafórica *cielo/ esfumado en la niebla de misterios*. El adjetivo *intangible* viene a subrayar la sensación de lo inalcanzable. Una vez más aparece la noción de la volatilización del ideal, pensamiento recalcado por otras dos palabras que acentúan nuevamente la desaparición de los ideales. El último verso de la segunda estrofa evidencia el misterio antes mencionado, que en este caso es la tierra lejana que *flota plateada y blanca*. Se encuentran de nuevo semas del campo aéreo que subrayan la ingravidez de los antiguos deseos. *Plateada* y *blanca* son adjetivos que remiten a la purificación, a la pureza. Pero al utilizar el vocablo *plateado* derivado de una palabra sánscrita que significa blanco y brillante, y al poner el adjetivo *blanco* inmediatamente después se refuerza la idea de la lejanía, de algo antiguo, pero al mismo tiempo brillante y puro, como sólo los recuerdos y la imagen del país pueden ser.

El paralelismo entre los versos 13 y 16 subraya la añoranza y la resignación ante el cruel destino, idea recalcada por la anáfora. La metáfora *extraña felicidad de lo imposible* llega de los rincones más profundos del ser, ese lugar *más oscuro y más claro*, donde el ser *invisiblemente herido* escondió sus dolores, sus añoranzas y su *dor*. La comparación evidencia lo vago del lugar, semejante al sueño y el adverbio *invisiblemente* antepuesto al nombre *herido* realza la profundidad del dolor y del *dor* que ciñe el cuerpo entero *en el candente latir de mis venas*. El calificativo *candente latir* resalta la emoción al sólo recordar el país. Si el poema se interpreta como

momento de amor vivido en el país, entonces el léxico del fuego que utiliza el poeta recuerda el tópico de la llama de amor, muy utilizado en la poesía renacentista y tópico general de la literatura e incluso de la lengua común.

En la siguiente estrofa se continúa la idea de desasosiego ante la esperanza de la tierra que *enardecía mi corazón en flameantes estallidos*. La fuerza emocional del verso está indicada de forma icónica mediante palabras que potencian el alargamiento versal en plano horizontal. En los *encubiertos abismo...*, los puntos suspensivos subrayan la omisión de un texto anunciado y cobran el valor del silencio y recalcan la idea de lo profundo de la herida causada por el cruel destino, de un dolor del que es difícil hablar y que permanece inacabado, como la serie sintáctica. También señalan la pérdida terrenal e indican la imposibilidad de la reintegración en el más allá enunciado. El verso alargado mediante *estallidos* y la omisión marcada por los puntos suspensivos enfatizan lo hondo del silencio y del aislamiento. El asíndeton de forma anafórica del verso *Pero tu voz, tu mano, tu mirada* acentúa los sentidos que *templan el excesivo fuego*, el ardiente deseo y calman al ser atormentado. En la secuencia *extendían delante de mi tormenta/ el leve paisaje intocable/ hundido en el vago de la niebla y del sueño...* aparece la clave, si se interpreta el poema como recuerdo de un momento de amor en el país perdido: la figura de la amada le lleva a evocar el etéreo paisaje del país. La sutil imagen de la tierra es acentuada por el verso siguiente. Los puntos suspensivos dan la sensación de confusión y la oscuridad es resaltada por anteponer delante de los vocablos *niebla* y *sueño* el adjetivo *vago* con la función de subrayar la falta de claridad e imprecisión. Como se puede observar, el verso se alarga en el plano horizontal, acción que evidencia de nuevo lo etéreo de los

recuerdos y la influencia del poeta Gustavo Adolfo Bécquer en el léxico de la vaguedad.

La estructura paralelística de la última estrofa marca la idea del ser herido que siente el dolor, la rotura ampliada por lo etéreo de su *dor*. La inversión con la que inicia esta estrofa, *Ardía mi pasión* realza la comparación *mi pasión como/ el rutilante sol* que subrayan el ardor del *dor*. El calificativo cromático *cielo gris* evidencia el resplandor del sol y por lo tanto del deseo. El uso de términos opuestos, como por ejemplo *gris* y *sol*, tienen la función de evidenciar sus cualidades. El *gris* en la simbólica cristiana significa la resurrección de los muertos, siendo el color del semiluto y le confiere la impresión de tristeza. Por todos estos valores, al estar al lado del resplandor del *sol* no hace más que evidenciar el brillo, la fuerza y la vida de éste, para así reflejar el deseo, el hecho de que aun hay esperanza. La construcción *en tu tierra* lleva una comunicación complementaria en el interior de un mensaje, y en este caso una explicación o un comentario que el poeta considera necesario. La inversión del verso 30, acoplado con la construcción incidental y la comparación, ilumina el ardiente deseo. Debido al alargamiento versal y a la disyunción el valor de la añoranza adquiere más carácter, más fuerza expresiva que se continúa mediante el calificativo *brillaban fríos*. La faceta inalcanzable del deseo se evidencia mediante el adjetivo hallado en *fugaz enigma*, que también pone de relieve el significado del *alma*, asimismo recalcado por los puntos suspensivos del final del verso y del poema. Si éstos aparecen al final del poema significan la voz poética que abre paso a la nada. El vocablo *alma* denomina esa materia sutil o lo que en la teología simbólica se expresará mediante la imagen de alma-espíritu, el soplo que sale por la boca de Dios.

En realidad *psyche* y *phrenes* van unidos y crean lo que tanto Plotino como después la filosofía llamará *alteridad*.

La *sombra*, el *fuego* y el *alma* son las palabras que mejor caracterizan el poema. Definen a un ser atrapado, roto y casi disuelto por el vaivén entre el significado de las tres, que no pueden existir independientemente. Las tres definen al hombre en general y establecen la relación entre el alma y el cielo. El alma está vista como imagen de *Sophia*. Las tres subrayan lo etéreo y lo inalcanzable del deseo y del *dor*, por su simbología.

Poemas patéticos es un libro en el que la soledad, la tristeza y el dolor encuentran una de sus mejores expresiones. Aunque aparentemente es un tomo dedicado a la amada, al amor, en realidad también se identifica el país con la amada por imágenes como *lejanos enigmáticos horizontes* (PP, p.16) o *intangible cielo/ esfumado* (PP, p.20). Es el volumen del recuerdo [*Mi ser dormido en lejanos recuerdos* (PP, p.15)], del *dor* [*deseos/ que me hicieron naufragar* (PP, p. 33)] y de la esperanza [*tenebroso archipiélago de mis afanes* (PP, p. 34)]. El tono de la tristeza metafísica rebosa de cada palabra que el poeta usa para manifestar su amargura. La soledad ya no está entendida como concepto filosófico de ser solo en el mundo, sino como sentimiento ahogante, invasivo, como *atormentado templo/ hundido en la oscuridad* (PP, p. 34) o *acongojante soledad* (PP, p. 35). Son sólo unos cuantos ejemplos del complejo sentir que la ablegación *el dolorido rumor de aquella dicha mía* (PP, p.25) puede suscitar en el ser. La imagen dominante del volumen es la de un *ser dormido en lejanos recuerdos* (PP, p. 15), de un *ser invisiblemente herido* (PP, p. 16) cuyos gritos no alcanzan los oídos de la patria lejana.

Otro tomo de poemas que publica Busuioceanu en castellano se titula *Innominada luz* (véase adjunto 13), que sale de la imprenta en 1949. El símbolo que domina, de forma arquitectónica, todo el volumen es la *luz*, que aparece como fuente de la vida, como signo existencial primordial. La búsqueda de ésta equivale a la búsqueda del paraíso perdido, de la nostalgia de la pureza prístina. El escudriñar lleva implícito el dramatismo y la reducción a la nada de la esperanza. Busuioceanu no excluye la presencia de la muerte, de los insondables misterios. La luz y lo oscuro forman los elementos de la sugestión mediante la *coincidentia oppositorum*.

A lo largo del tomo se podrá observar con facilidad la gran influencia que el poeta español Vicente Aleixandre, amigo del rumano, tuvo sobre éste. El peso de la palabra de Aleixandre se nota en los símbolos y en las imágenes esenciales creadas por la elección de palabras como *pecho, corazón, ruina*, muy utilizadas por el poeta español también. Su influencia se extiende a los ritmos anáforicos y al uso de la sintaxis. Tal vez el crédito que éste tiene ante Busuioceanu llega de una experiencia existencial que de cierta forma comparten: el exilio. Si para Alexandru Busuioceanu el exilio es doble, tanto interior como exterior, es decir geográfico, para el poeta español es interior. De la condición de destierro sale el tomo aleixandrino *Sombra del paraíso*, el que mejor ilustra la pérdida y el sufrimiento. Es el libro de presencia de las alternancias entre la luz *generosa luz de la inocencia* (Criaturas en la aurora), *angélica ciudad* (Ciudad del paraíso), *gota virginal del rocío* (Criaturas en la aurora) y la sombra *sombras frías, dolientes muros para unos labios* (Hijo del sol), *me mira con tus ojos oscuros* (Plenitud del amor), *la tarde que colmadamente termina* (Plenitud del amor). Crean el mejor cuadro de la dolencia y de la ruptura, de la mitificación de esos lugares que cobran significado esencial en la lucha con el

destino. Se trata de la relación que se desarrolla entre dos personas que experimentaron el exilio, uno de forma interior y el otro exterior, que encontraron un lenguaje común para revelar al ser triste, dolorido y solo.

El siguiente poema de Alexandru Busuioceanu que analizaré se titula *Afán* y se puede encontrar en el tomo *Innominada luz*.

AFÁN

A Vicente Aleixandre

No quiero no quiero la languidez de este hermoso
mundo
gran cuerpo perezoso que en su ensueño
vencida la idea, entierra vida y edades
en un lenguaje mudo

No quiero el abandono de una viviente roca
escollo como pecho, como corazón
latiendo en ruina de las ciegas horas

No quiero el temor de ser o no ser
entre los mil objetos bellezas convergentes
el morir lentamente a oscuras de rodillas
en la espera amarga de milagros ausentes

¡Esa profunda isla Ese Edén ausente
Esa mi tierra del olvido descansando
Desnudez voluptuosa en la inmensa sombra de los

siglos!

Su sueño en la carne y espíritu: placidez su
muerte
Y su desvelo en otro paraíso ¡Gran Cuerpo Perezoso!
para empezar inquieto otra vida
el corazón mordido otra vez por la ancestral ser-
serpiente (IN 1949: 408-409).

Este poema está dedicado al poeta Vicente Aleixandre que, como se mencionó antes, fue amigo del poeta rumano. Esta dedicatoria es muy importante porque parece ser la principal fuente para el estilo de este texto. La influencia aleixandriana se puede notar en las repeticiones, en la cosmovisión, el uso de la negación y la visión sobre el paraíso perdido que viene reflejada en poemas como *Eden durmiente*, *Mar de paraíso*, *Ciudad del paraíso*, entre otros.

Afán es un poema semejante a un grito de anhelo y de fatiga.

El discurso está marcado por imágenes cristalizadas, por blancos entre palabras, encabalgamientos, referencias bíblicas, literarias (“*ser o no ser*” de Hamlet) y faltas de puntuación que tienen la función de enfatizar los valores del verso libre.

El poema se podría dividir en dos partes. La primera va de *No quiero no quiero la languidez de este hermoso mundo* hasta el verso 12 *en la espera amarga de milagros ausentes*. Y la segunda parte, va desde el verso 13 *¡Esa profunda isla Ese Edén durmiente* hasta el último verso *serpiente*. Es un poema dominado por un tono anárquico, pesimista, lleno de imágenes antinómicas.

Los versos arrancan con una doble negación geminada que se repetirá en anáfora *No quiero no quiero* que desde el principio marca el tono de rechazo. La negación se reitera en las dos siguientes estrofas. El yo poético niega *la languidez de ese hermoso mundo*. El alargamiento versal se acomoda a los semas de expansión de los sustantivos *languidez* y *mundo*. Los dos vocablos cumplen la misma función, pero tienen significado diferente que los incluye en categorías distintas. El primero hace referencia a la desintegración de lo compacto de la materia *hermoso/ mundo* y el segundo lleva el sema de cantidad espacial que, sin embargo, destacará la disgregación.

El alargamiento versal y el blanco entre los versos 2 y 3 contribuyen a aislar la palabra *mundo*, que se aprecia como un *gran cuerpo perezoso*. Su función es reforzar la singularidad de la palabra y marcar la cantidad y el espacio ocupado. *Gran cuerpo perezoso* es una metáfora de *mundo*, mientras que *mundo* es una metonimia, de continente por el contenido, significando *gente, pueblo*. La relación que se establece entre el mundo y el cuerpo llega del tópico invertido del *pequeño mundo del hombre*, es decir, la perspectiva del hombre como microcosmos o espejo del macrocosmos, del universo. Este *topoi* es de origen aristotélico, porque fue el que dijo que el hombre era como un universo pequeño, pues en él se reflejaban las mismas características que en el universo mayor. La sutil relación que se establece entre este tópico y el exilio es más de factura sensible, es decir el desterrado, símbolo del microcosmos, lleva su *mundo* con todas sus peculiaridades por donde vaya, por el macrocosmos hiriente signo del exilio. Estas ideas aparecen muy bien explicadas en el libro de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (1970).

La palabra clave de la segunda parte de la estrofa es *sueño*, símbolo de la consciencia de una realidad que desaparece, que se disipa. En el verso *vencida la idea, entierra vida y edades*, la primera parte podría hacer referencia a la teoría de las ideas de Platón, según el cual la idea es algo que surge fuera del espacio y del tiempo y la realidad física es considerada sólo una *imitatio* de la realidad de las Ideas. Ésta se desintegra en el sueño, *vencida la idea*, vencido un mundo perfecto que el sujeto lírico, el exilido, desde el comienzo rechaza. La segunda parte de la estrofa *entierra vida y edades/ en un lenguaje mudo* demuestra que el mundo pierde su esencia en un sueño que acaba con todo sin provocar alboroto, sino con un *lenguaje mudo*. La palabra *mudo* por su significado contribuye a la disminución silábica y por tanto del verso, creando el blanco y haciendo hincapié en el silencio, la nada que marcan una realidad de un *gran cuerpo* en plena desintegración.

La segunda estrofa empieza con una negación, que rechaza *el abandono de una viviente roca*. Ésta es un símbolo de la estabilidad y de la cristalización, signo de la dureza y de la desacralización del trabajo de Dios. Simbolizan la creación humana que sustituye a la energía creadora. También es símbolo de la libertad y de la perfección, tal vez de la patria. No en vano, la patria es la roca, lo compacto y prístino, el origen.

El sintagma *escollo como pecho, como corazón* sigue la simbología de la piedra, sólo que esta vez se trata de la piedra cortante *escollo* (de formas diversas que podrían marcar el centro *pecho* y *corazón*) que significa el trabajo humano, la oscuridad y la rabia. La oscuridad de la piedra continúa su idea negativa en el verso *latiendo en ruina de las ciegas horas* (intertexto aleixandrino), donde las *ciegas*

horas hacen hincapié en la lóbreguez y en la muerte. Este último verso se alarga, dado que contiene la palabra *ruina* que presupone una desintegración. La disgregación afecta a un *corazón* que late *en ruinas*. El corazón es el centro, el motor de la vida que deja de funcionar poco a poco, cambiando su ritmo cardíaco. La elección y el uso de vocablos como *pecho*, *corazón*, *ruina* y *ciegas horas* recuerdan a la poesía de Vicente Aleixandre.

En la tercera estrofa, además de la negación anafórica, también se destaca la intertextualidad shakesperiana de *ser o no ser*. Esta interrogación sobre la existencia se da entre *mil objetos* (recuerdos, sentimientos) que pueblan nuestro ser y el del yo poético, y son de una extraordinaria belleza. Para contrarrestar la hermosura de estas pequeñas cosas, se marca la fugacidad de todas las *bellezas convergentes*. La fugacidad de la vida aparece en *el morir lentamente a oscuras rodillas*, donde la palabra *morir* indica la disgregación y al mismo tiempo lo efímero. El adverbio de movimiento *lentamente* señala el paso de lo pasajero, el ritmo. Todas estas palabras coadyuvan a crear el sentido de vaivén y de lentitud de las cosas.

El último verso de la tercera estrofa está construido a base de imágenes antagónicas y de sinestesias abstractas: *espera amarga* y *milagros ausentes*. La espera emana luz, mientras que *amarga* la apaga y devuelve el yo lírico a la oscuridad. La palabra *ausente* del final del verso tiene también el sentido de falta, de vacío, de la nada atrayendo la atención sobre la falta de *milagro*, sobre la falta de fe en un futuro mejor. Se subraya de nuevo la idea de la desintegración, de algo ya imposible de parar o captar. Si hasta ahora el tono era negativo, el poeta lo cambia

por un acorde melancólico. En la cuarta estrofa también se da una estructura anafórica ¡*Esa profunda isla* y *Esa mi tierra del olvido descansando*.

En la línea poética del primer verso aparece el blanco entre palabras, que además de alargar el metro, también contribuye a aislar un vocablo *isla* para reforzar su singularidad: *Esa profunda isla* *Ese Edén durmiente*. Aquí *Edén durmiente* es una metáfora de *isla* y también de la *tierra del olvido* del segundo verso. En la palabra *olvido* se destaca una carencia aplicada a la memoria y, por consiguiente, también aparece una disminución silábica en total sintonía con lo expresado por el verso. La reiteración anafórica de los demostrativos del principio de los dos primeros versos de la estrofa da mayor importancia a esa *tierra, isla, Edén* que es la patria del poeta y que, poco a poco, se convierte en la *inmensa sombra de los /siglos*. El verso se alarga acompasado a los contenidos del adjetivo *inmensa* con el sema de cantidad, más el término *siglo* que también indica la cantidad, pero en el tiempo. El adjetivo colocado ante el sustantivo destaca la nada, la ausencia, el vacío en el que se convirtió con el tiempo esa patria, tierra natal, cuna de todo su ser. El marcador temporal aislado del resto del poema también tiene la función de reforzar la lentitud con que el mundo, la tierra, el centro se desintegran.

En la última estrofa prima el tono de resignación con el destino, matiz marcado por el hecho de que todas las imágenes simbólicas del resto del poema se han juntado para esbozar el carácter irrefutable del ser humano y de su destino. La estrofa no rompe con el hilo de reiteraciones anafóricas, esta vez a partir del posesivo: *Su sueño en la carne y espíritu: su placidez su muerte*. Aquí vuelve la imagen de la

primera estrofa en la que la palabra *muerte* aparece aislada del resto, creándose de esta forma una composición anular, que sugiere que la *vanitas* todo lo invade.

En el verso *Y su desvelo en otro paraíso ¡Gran Cuerpo Perezoso!*, el poeta compone una imagen cristalizada entre esta secuencia y la de la primera estrofa. Lo que difiere es la grafía con mayúsculas para enfatizar tanto el sintagma *gran cuerpo perezoso* como el *desvelo*, la falta de sueño, la certeza de que ahora es ya *otro paraíso* y no ese *Edén durmiente*. En el último verso aparece otra vez el *corazón*, ya no tallado en piedra, sino *mordido*, herido. Hay una referencia bíblica al Génesis *corazón mordido otra vez por la ancestral ser-/ serpiente*, que marca el regreso *ab initio*, donde la causa de todo el mal es la *serpiente*. La línea alargada representa la longitud del ofidio que tiene semas de cantidad en el espacio. La palabra está aislada del resto del verso y con ello demuestra y refuerza su valor y adquiere de nuevo su carácter bíblico. Pero *ser-/ serpiente* también evidencia la maldad de la gente, del mundo y más si se trata del exilio. El estigma del destierro puede afectar de forma definitiva al exiliado. Así como el mismo título señala, el exilio es un eterno trabajo del individuo consigo mismo, con el mundo y con el “*ser-serpiente*”.

El siguiente poema que voy a analizar forma parte del mismo tomo que el estudiado anteriormente. Es un poema importante en la lírica de exilio, porque introduce la identificación del hombre exiliado con el ángel desterrado, Luzbel, en un mundo infeliz. El influjo del poeta Vicente Aleixandre se puede destacar con mucha facilidad ahora también, sobre todo en la imagería angélica del libro *Sombra del Paraíso*. Otro poeta español que dedicó un libro a los ángeles y cuyo influjo también

podría ser notable es Rafael Alberti con *Sobre los ángeles*. Tampoco hay que olvidar la atracción por lo ángeles de muchos de los poetas de la Generación del 27.

ÁNGEL ENGAÑOSO

Hermoso cuerpo blanco e impuro
en la umbroso selva extendido del pecado
sedoso ángel de un falaz sueño
llevando el engaño como sombra
en su hombro alado

Sobre tu seno redondez sensible
la luz dorada de ese cielo expira
La palpitación secreta llama el deseo
y ardientes labios dolorosamente en tu carne ponen
una morada aureola

Sombra profunda Morir oh morir Abandono
Pliegue oscuro del tiempo Gruta del olvido
Sangre y gozo Corazón herido
Alma y sima
Ciega el alma en ti se hunde

¡Rota la vida! No hay camino de regreso
Dame tu mano ángel engañoso
Pasaré los puentes quebrados del sumergido paraíso

¡Allá! Entre ruinas negro alto
el pórtico de la muerte espera
en el abismo (IN 1949: 409)

Continuando la línea poética anterior, blancos entre palabras, disminución y alargamiento versal en función de sus características, el autor crea un poema tal vez según la idea de Vasile Voiculescu⁷², o mejor dicho de la corriente literaria *gândiristă*, caracterizada por el cultivo de la lírica religiosa, donde la presencia de los ángeles es un tema recurrente. No hay que olvidar que el poeta junto con su amigo Nichifor Crainic, fue el fundador de la revista *Gândirea*, alrededor de la cual se forma la corriente literaria mencionada unas líneas antes.

Desde el principio aparece la referencia bíblica *ángel engaños*. *Ángel*, en español es una palabra que etimológicamente proviene del latín *angelus*, que a su vez viene del griego *ángeles* que significa *mensajero*. Los ángeles son considerados como seres intermedios entre Dios y el mundo, y también subrayan la relación de Dios con su creación. Pero tampoco hay que olvidar que son el signo del mensajero de lo sagrado. El Judaísmo, bajo la influencia de la religión Mazdeísta basada en principios del mal y del bien, también contribuyó a configurar los ángeles como partes del bien, mientras que las potencias malignas son los *ángeles caídos*. Estos fueron expulsados del cielo por desobedecer o rebelarse contra los mandatos de Dios, y de aquí *ángel engañoso*. Luzbel: el ángel expulsado. Los ángeles poseen el cuerpo etéreo, pues son capaces de tomar de los humanos sólo la apariencia. Si tenemos en cuenta esta última

⁷² Vasile Voiculescu (1884-1963) fue un poeta, prosista y dramaturgo rumano. Los inicios poéticos de Vasile Voiculescu estuvieron bajo la influencia de la poesía de Vasile Alecsandri, Alexandra Vlahuță, George Coșbuc. Su lírica del período de entre-guerras se caracteriza por un fuerte énfasis religioso generado por la creencia de que Dios existe. Su poesía es parte de la corriente *tradicionalista* de entre-guerras, que más tarde se convirtió en *gândirist*. Su propensión hacia lo terrestre y elemental, hacia el sentimiento religioso es incorporado en símbolos y alegorías. Aparecen de forma gradual los signos del expresionismo: el tumulto de la vida pulsando en la vegetación circundante, el alma se convierte en el espacio de confusión como en el umbral del Apocalipsis. Sus temas religiosos predilectas son en Nacimiento, la Llegada de los Magos, la Muerte de Jesús. En el tomo “Poemas con ángeles” hay mucha presencia angélica, todo el universo poético está lleno de esta hierofanta.

acepción del término *engañoso*, el ángel haría referencia a la capacidad de apariencia, de sombra.

En la primera estrofa se describen las características del ángel, insistiendo más en su estado etéreo. En el verso *Hermoso cuerpo blanco e impuro*, el poeta subraya la belleza del cuerpo del ángel y para que éste cobre materia, coloca el adjetivo *hermoso* ante el sustantivo *cuerpo* y después lo califica de *blanco*, signo de la pureza espiritual y física, e *impuro* que denota exactamente lo opuesto, destacando la ambivalencia del ángel: *ángel del bien* y *ángel del mal*.

Si en el verso precedente se hablaba del estado del ángel, ahora el poeta lo ubica *en la umbrosa selva extendido del pecado*. Para dar más énfasis y crear la ilusión de sombra, el poeta alarga el verso con la ayuda de *extender* y de *umbrosa*. El infinitivo significa exactamente algo que aumenta su superficie, mientras que *umbrosa* junto con el sustantivo *selva*, crea la idea de espacio abierto, por los semas de cantidad en el espacio. Es la *selva del pecado* una metáfora preposicional que indica que el ser puro se halla en un entorno oscuro y pleno de maldad.

Sedoso ángel de un falaz sueño es un verso construido a base de imágenes fuertes *sedoso ángel* y *falaz sueño*. El adjetivo *sedoso* destaca la calidad del ángel, su parecido a la seda, a algo suave; a través de la sinestesia crea la sensación táctil. Pero al estar en contraposición con el otro adjetivo *falaz* que se aplica a *sueño* ya no se refiere al sueño en sentido totalizador y expresión de un deseo o sentimiento rechazado, sino de un engaño, de una trampa en la que cayó el yo poético al creer en la imagen del *sedoso ángel*, otra vez subrayando las dos caras del mismo ser.

Los últimos dos versos *llevando el engaño como sombra/ en su hombro alado* además de describir la apariencia del ángel, también crean la imagen del vuelo por el adjetivo que sugiere movimiento y levedad. Al mencionar otra vez la sombra, también portadora del significado de “la nada”, crea el blanco para evidenciar el vuelo, las alas del ángel. En la segunda estrofa, los vocablos *redondez sensible* definen el *seno* del ángel, la invitación al pecado, el lugar donde *la luz dorada de ese cielo expira*. El poeta utiliza el término *luz* al principio del verso, creando la impresión de rayo, pero al usar una palabra con sema de carencia como *expirar*, el verso en vez de alargarse disminuye y por esto aumenta el miedo o el temor que siente el yo poético al referirse a *ese cielo expira*. La metáfora designa algo que termina, algo sin salida. *La palpitación secreta llama el deseo* es como una incitación a cometer un pecado, una invitación a caer en un hueco sin salida, que es la vida errante del individuo que ya no puede encontrar el camino hacia sí mismo o hacia su patria que ya perdió para siempre.

En los versos *Y ardientes labios dolorosamente en tu carne ponen/ una morada aureola*, el adjetivo *ardientes* denota un secreto o la pasión, porque el amor es fuego, pero *dolorosamente* caracteriza el secreto, la incitación al mal o la herida según el tópico. *Morada aureola* es una imagen antitética, dado que la aureola es el círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes sagradas, o sea son resplandecientes, emanan luz. Y *morada* es un color entre carmín y azul, que no tiene ninguna relación con un ángel, sino evidencia el tipo de imagen sagrada que es, una que te invita al pecado, una imagen de potencia maligna.

La tercera estrofa marca una separación. Si antes se trataba de incitar al pecado, ahora se entra directamente en la muerte (real o simbólica). Ésta viene construida a base de versos cortos, porque el poeta utiliza vocablos que llevan semas de carencia como: *morir, abandono, olvido, pliegue, hunde*. El poeta utiliza una vez más el blanco entre palabras que cumple exactamente esa función de connotar carencia y también fracciona el poema. Las pausas causadas por el blanco marcan también el tono, el ritmo entrecortado. Asimismo parece que simulan cada paso de la muerte.

Sombra profunda Morir oh morir Abandono, aparentemente son palabras sueltas, pero realmente señalan el pensamiento del yo poético. Aquí las palabras *morir* y *abandono* denotan el final de algo, refuerzan la idea de *sombra profunda* como hueco en que se adentra cada vez más el yo lírico, como en un pozo sin salida. En *Pliegue oscuro del tiempo Gruta del olvido*, la primera parte del verso lleva un vocablo que podría aumentar su espacio, pero tiene también el sustantivo *pliegue* que acorta el verso y del mismo modo *oscuro* crea la sensación de silencio, de nada y subrayan la segunda parte del verso, claramente corto. El vocablo *olvido* indica una carencia aplicada a la memoria. La segunda parte recalca la misma idea: *sombra oscura, gruta del olvido*, muerte, final. En *Sangre y gozo Corazón herido* la sangre encarna valores solidarios con el fuego, el calor y la vida; es el vehículo de ésta y en el registro bíblico significa la vida, como principio de la regeneración. Pero también es considerada principio de las pasiones. La combinación de las palabras *sangre* y *gozo* que significa alegría del ánimo alude a la alegría de vivir. *Corazón herido* recalca la idea expresada anteriormente. Un corazón que sufre por la falta de vida, por la consciencia del acabamiento y de la destrucción o por el fin del amor.

En los sustantivos *Ala* y *sima*, las alas son el símbolo de la desmaterialización del alma y del espíritu, del paso a un cuerpo sutil y del deseo del espíritu de llegar a una fase supraindividual. En la tradición cristiana es el movimiento aéreo y el símbolo del espíritu, del *pneuma*. Pero al estar al lado del sustantivo *sima*, que significa hundimiento en vez de un vuelo hacia el cielo, el paraíso, se realiza un descenso, hacia las entrañas de la tierra. El hecho de que al principio del verso aparezca el sustantivo *ala* crea la sensación del vuelo. En el último verso *Ciega el alma en ti se hunde*, el adjetivo marca la oscuridad en la que entró el yo, debido que al final del verso aparece una palabra como *hunde* que señala un final y un derrame. Además del acortamiento versal también se produce el blanco interestrófico que crea la sensación de descenso, de ceguera.

En *¡Rota la vida! No hay camino de regreso*, el adjetivo *rota* es una palabra que significa algo que se quiebra igual que la vida del desterrado. *No hay camino de regreso* ilustra una vez más la idea cristiana de que después de la muerte no hay otra vida, que no hay otro camino.

En los versos *Dame tu mano ángel engañoso/ Pasaré los puentes quebrados del sumergido paraíso*, el yo poético pide ayuda para conseguir la transgresión de su estado, para pasar *los puentes quebrados del sumergido paraíso*. *Puentes quebrados* es una metáfora que denota la relación ya rota entre la vida y la muerte, y la separación entre el Paraíso y el Infierno, llamado *sumergido paraíso*. *Allá* enfatiza la lejanía, induciendo la idea de que el *sumergido paraíso* está muy lejos. En la secuencia *entre ruinas negro alto*, de nuevo aparece una palabra que significa la desintegración de lo compacto. Los dos adjetivos pospuestos al sustantivo lo

caracterizan. En los versos *el pórtico de la muerte espera/ en el abismo* al colocar la palabra *abismo* al límite del verso, iconiza y crea el precipicio, enfatizando una vez más la lejanía del espacio de la muerte.

El poema es como un grito de desesperación, y el *ángel engañoso* significa o la apariencia, un deseo rechazado, una desilusión al estar exiliado o también podría hacer alusión a la religión cristiana, ilustrando a Jesús cuando estaba en el desierto y el diablo se le apareció disfrazado de ángel. De toda forma, el sentimiento que se transmite mediante los versos es la angustia del ser que se siente *desterrado* de un estado de felicidad, bien por la pérdida de la patria o por el paso del *tempus aedax rerum*. El tópico aparece en Ovidio, otro exiliado, en *Metamorfosis*, XV, 234 y representa la caducidad de todas las cosas, el tiempo que todo lo destruye, en este caso el edificio del exiliado.

En este tomo surge el agudo entender de su condición de exiliado y del tópico *peregrinatio vitae* que aparece en versos como *¡No hay camino para ti sobre la tierra!/ Liger, sin marchitez ni sombra,/ tu paso en el vacío azul se borra,/ sin otra huella más que un recuerdo,/ y acaso, para un ojo venidero, algún destello* (IN, p. 407). En este fragmento del poema, que también da el título al tomo, *Innomiada luz*, se actualiza asimismo el motivo de la poesía como forma de eternización.

El último volumen de poesía en castellano que Busuioceanu escribió y publicó en tierra de Cervantes fue *Proporción de vivir* (véase los adjunto 14 y 15), que apareció en 1954. Éste es el libro más concluyente para su evolución. El tomo reúne su entera producción lírica. Un *topoi* común de su poesía es la sombra, esa

permanente doble del hombre, caduca y a la vez eterna. Él entiende la vida como comunión de la muerte y de la soledad. El tomo está dividido en dos partes, como el mismo autor lo notaba en su diario en una conversación con su amigo Vicente Aleixandre, que encuentra ingeniosa la organización del libro “*El libro abierto, - Cerrado el libro*” (Busuioceanu 2001: 87). El tema recurrente del tomo es la sombra y el ser triste y solo.

De este tomo seleccionamos el poema *Gong* porque es uno de los que mejor evidencian la relación especial que el poeta establece entre la vida y el sueño. Vicente Aleixandre, con el que compartía amistad y el que le corregía los textos, opina sobre el poema. Busuioceanu apunta en su diario la conversación con Aliexandre, diciendo que:

Se muestra sorprendido del estilo de *Gong*. Cree que es el poema más bello de los que escribí hasta ahora. Vuelve a leer versículo por versículo, y me dice: «*No está escrito en castellano, sino en sutilezas de castellano*». Estoy encantado de que pone de relieve el verso que leía con mucha preocupación: «*Olivo lindo para amar un día*». Aleixandre entiende perfectamente la motivación del verso y el significado de sueño de todo el poema (Busuioceanu 2001: 79).

GONG

El hondo gong nocturno de la sangre
columna de dolor entre tus arcos
más hondo que el clamor del cuerpo antiguo
y el negro mar amargo de ámbar hondo

Tu templo al mundo vuelve las espaldas
el nombre del dolor tu nombre lleva
envuelto arcángel en su siempre sombra

y el recordar amar amargo llanto

Amar y que no fuera más amargo
olivo lindo para amar un día
columna de dolor clamor nocturno
y sombra errante desde orilla a orilla (PV 1954: 75)

Gong es un poema escrito en endecasílabos y con una estructura compleja que dificulta su buen entendimiento en primera instancia. Es evidente que en la armonía de los contrarios subyace una estructura escindida, de una identidad absoluta que se disgrega en el espacio y en el tiempo. El poeta juega con las aliteraciones y otros efectos fónicos para conferir ritmo, pero también para transmitir la sensación agobiante de pesadumbre. La imagen de la noche puede tener valencias positivas, porque después de la noche sigue el día; por lo tanto después de la oscuridad aparece la luz, valor muy común en la lírica alexandrina. En este caso la noche es la imagen del inconsciente, el lugar donde las más intensas pulsiones humanas encuentran su espacio. El amor aparece como castigo, como factor de sufrimiento, de la tristeza agobiante que envuelve todo el ser.

La primera estrofa tiene estructura circular, pues empieza y se cierra con la palabra *hondo* que recalca la idea de profundidad, de lo abismal. El adjetivo metafórico del sintagma *hondo gong*, debido a la inversión, acentúa la idea de profundidad. *Gong* simboliza el tintineo de los deseos, de los profundos recuerdos que aparecen en el inconsciente mediante la *sangre* vehículo del alma. El planteamiento del inconsciente está evidenciado por el adjetivo *nocturno*. Por lo tanto, *el hondo gong nocturno* realza lo insondable de los recuerdos, vivos en el

inconsciente que envuelven todo el ser. El primer verso del poema se relaciona con el tercero *más hondo que el clamor del cuerpo antiguo* en el cual el adjetivo *hondo gong* extiende su significado sobre el tercero donde acentúa una vez más lo abismal del recuerdo. En este verso el sonido de las evocaciones se transforma en *clamor del cuerpo antiguo*, en lamento recalcado por la inversión que enfatiza tanto el llanto de un individuo que tuvo que superar muchas adversidades en la vida como la vejez probada por los problemas y por la falta de tranquilidad.

El verso *Y el negro mar amargo de ámbar hondo* está relacionado con el anterior mediante la conjunción copulativa *y*, que hace que el adjetivo del primer verso continúe su influencia sobre éste. El calificativo cromático utilizado en *negro mar amargo* remite a las profundidades de las aguas. Pero no hay que olvidar que el agua está relacionada con las entidades *thonianas* del mundo, es decir, el mar también es la muerte. Los siguientes versos de Manrique son el mejor ejemplo: *Nuestras vidas son los ríos/ que va a dar a la mar/ que es el morir*. En ellos el poeta reactualiza el tópico de *vita-flumen* que destaca el carácter fluente de la existencia humana, equiparada a un río que avanza, sin detenerse, hasta hundirse en el mar, su muerte. En este caso el negro encierra en sí el capital de la vida latente, porque es la fuente de todas las cosas. Hay que recordar que Homero veía el océano negro. El negro también lleva en sí el carácter de la nada. La evocación de la nada y del caos, es decir de la confusión y del desorden, significa la oscuridad de los orígenes. El negro precede a la creación. La influencia del negro sobre el psiquismo da la impresión de opacidad, de pesadez. El hecho de que el negro esté asociado con la imagen de mar, símbolo de la dinámica de la vida, lugar de la creación, de la transformación y del renacimiento, subraya la fuerza creadora entrada en el espacio del desorden, de la oscuridad. El

adjetivo cromático recalca la idea de la creación en la fase de desorden, de crisis de la creatividad. El ámbar es el símbolo de la atracción solar, espiritual y divina; es el hilo que relaciona la energía individual con la energía cósmica, por ende, el alma individual y la universal. El calificativo *hondo* viene a subrayar las cualidades del ámbar y pone el alma individual en contacto con el alma universal, y así accede a los manantiales creadores.

La segunda estrofa parece poner nombre al dolor y al recuerdo a través tanto del empleo del adjetivo posesivo de segunda persona *tu* en los versos 5 y 6, como por la reiteración del vocablo *nombre*. *Tu templo al mundo vuelve las espaldas* significa que el poeta entra en comunión con su verdadero yo, vuelve la mirada hacia dentro donde puede descubrir sus fuentes creadoras, donde puede entrar en contacto con sus orígenes y así acceder al conocimiento. La inversión del verso *El nombre del dolor tu nombre lleva* subraya la idea de la angustia profunda y abismal que define al hombre atrapado en las garras del recuerdo. Una vez más aparece en la poética de Busuioceanu la sombra, esta vez ligada al *arcángel*. Éste forma parte de la tercera jerarquía de los nueve coros. Son los penúltimos, antes de los propios ángeles, tal y como lo indica el prefijo *arc*, que significa superior. Todo el verso es una anástrofe que realza la imagen de la sombra, de lo epifánico del arcángel. Los arcángeles son los portadores de las buenas noticias, sólo que en este caso son los que traen las imágenes del recuerdo causador de innombrable dolor. *Y el recordar amar amargo llanto* es un verso en donde la antanacsis produce una doble isotopía por medio de la cual se efectúa una transcodificación. Sólo con recordar, todo el ser está desconsolado.

La tercera estrofa es una síntesis de las dos anteriores. Todas las imágenes que aparecieron en esas se reiteran ahora. *Amar y que no fuera más amargo/ olivo lindo para amar un día* son líneas que acentúan la idea del difícil vivir entre memorias que acosan al ser. El adjetivo utilizado en inversión en el verso 10 realza la noción del triste amor. El olivo visto como eje del mundo, símbolo del hombre universal, del amor y de la paz subraya la constancia del ser y de los recuerdos. En el verso *columna de dolor clamor nocturno* nuevamente aparece la imagen de la noche, sostén del doloroso llanto del ser, imagen subrayada por el adjetivo *sombra errante* que remite a la idea de la nebulosidad, de la falta de claridad. La epífora final *de orilla a orilla* señala el vaivén del ser entre los dos mundos, interior y exterior, entre sus dos egos, atrapados en un mundo suspendido entre los recuerdos.

De toda la obra de Busuioceanu sobresale la idea de la metempsícosis hacia su espacio originario, hecho que transmite la emoción del inefable vuelo, de la levitación. Es uno de los estados de espíritu más crepusculares de su creación, uno de los misterios más milagrosos. El hombre tiene un papel muy importante en la poética de Busuioceanu. En su acepción, el hombre no puede existir sin la dimensión de conocimiento, de ser razonador de su condición, hecho que en los ojos del autor le confiere singularidad entre todos los seres.

El poeta se presenta como consciencia sensibilizada por la cultura, aspirando a la densidad estética y superior de la forma, como decía Mircea Popa en el libro *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori din exil* (1998). Las fases de cumplimiento espiritual de los poetas son la mística del renacer, la contemplación de las esencias puras y el ideal purificador del mundo. En su escritura, Alexandru Busuioceanu

estaba atraído por las formulaciones axiomáticas y abstrusas, hecho que no le impedía sentir como imperativa la necesidad de la fluidez expresiva de la emoción, del sentimiento. La atmósfera de sus poemas es sombría y agobiante. Se podía decir que cultiva un tipo de poesía filosófica de naturaleza conceptual, pero que no obstruye de ninguna forma su potencial metafórico y tampoco la fuerza centellante de su espíritu. Virgil Ierunca decía sobre la poesía de su maestro que:

Entre autofanía y canto, Al. Busuioceanu oficia un estilo. Uno que se confunde más bien con el registro de la sensibilidad de la poesía rumana; ese creado por Eminescu, reproducido en tiempos más reciente por el filósofo Lucian Blaga, por una parte, y por el cristiano Vasile Voiculescu, por otra parte (*Apud* Popa 1998: 106).

Su poesía es el testimonio de un ser triste, roto, desterrado y desarraigado que encuentra en la pluma y en la palabra el refugio, la *casa*, ese lugar donde el ser deconstruido intenta rehacer su edificio. Es la tristeza del individuo que se siente siempre vagabundo, aunque logró tener su lugar bien definido en la sociedad de acogida, es el grito de desesperanza de los que se saben sin *casa*, pero mediante la tristeza y el dolor logró encontrar el camino hacia la alteridad en sentido neoplatónico y levinesiano, pero también llegó a conocer su nuevo *yo* a través de la relación establecida con la alteridad, esta vez en sentido de contacto con el extranjero.

3.2. Vintilă Horia

“Căile Domnului sunt mai mult decât ciudate, însă la începutul fiecăreia din ele stă scris cu litere de foc, semnul întoarcerii acasă” (Horia 2000: 9)⁷³.

Vintilă Horia (Vintilă Horia Caftangioglu) (véase el adjunto 16) poeta, prosista, ensayista y traductor rumano, nació en 1915 en Segarcea⁷⁴ y murió en 1992 en Villalba, España. Fue licenciado en Derecho por la Universidad de Bucarest y licenciado en Letras por la Universidad Católica de París. En 1941 fue agregado de prensa en la Legación de Rumanía en Italia (Roma). En 1941 recibió una beca Humboldt para Austria y en 1942 es nombrado agregado de prensa en el Consulado rumano en Viena. Debido al contexto político, y siendo representante del país enemigo, todo el cuerpo diplomático rumano establecido en Viena fue ingresado por los alemanes primero en Brückenberg y Kummhübel en Silesia (de septiembre 1944 hasta enero de 1945) y después en Maria Pfarr en Austria hasta junio de 1945. Es un período extremadamente difícil, de hambre, de lectura y de escritura. Liberados por las tropas inglesas, los diplomáticos rumanos serán transferidos a Italia, cerca de Bolonia, desde donde Vintilă Horia se traslada a Roma. Es el momento en el que su destino se escribe, y así termina una primera parte de su vida, pero al mismo tiempo empieza otra: el exilio. Nunca regresará a su Rumanía tan querida. En Italia descubre el antídoto contra el exilio, del cual el autor decía:

...ce fut à Assise, en 1946, que je commençai à former en moi l'antidote de l'exil, en ajoutant à l'espace originel, que je venais de perdre, de nouveaux

⁷³ “Los caminos de Dios son más que extraños, pero al comienzo de cada uno está escrito con letras de fuego, **la señal de regreso a casa**”.

⁷⁴ Segarcea es una ciudad en el sur de Rumanía, en la provincia de Oltenia.

territoires que je faisais miens, élargissant ainsi des frontières que devaient coïncider peu à peu avec celles de l'Europe. Je suis devenu ainsi, avec les années, un Européen d'origine roumaine, dans le sens médiéval et romain du mot (Horia 1966: 168)⁷⁵.

Las figuras que marcaron los años italianos del prosista fueron San Francisco de Asís y Giovanni Papini. Mientras estuvo en Italia, gracias a su amigo Papini conoce a Adolfo Oxilia, fundador de la revista *L'Ultima*⁷⁶, y a Bruno Nardini y Silvano Giannelli, fundadores de la revista *Il Perseo*. En ambas revistas publicará poemas, artículos de crítica literaria y ensayos. Los artículos publicados no le permiten vivir en Italia, así que en febrero de 1945 emigra a Argentina, donde trabaja en la Oficina de correspondencia de un banco francés y como lector de lengua y literatura rumana en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Si el período italiano no fue más que una ruptura geográfica dentro de Europa, Argentina aumenta el espacio geográfico del paraíso perdido a la medida del continente europeo. Si en Italia el autor no estaba abrumado por su condición, en Argentina ya no encuentra la misma tranquilidad. Para él todo el mundo está dislocado. Los años de exilio en Argentina fueron bastante prolíficos y marcados por la actividad periodística y por las conferencias que daba. Publica artículos de crítica literaria en revistas como *La Nación*⁷⁷, *Sexto Continente*⁷⁸, *Histonium*⁷⁹ y crea las revistas *Nouvelle d'Argentine* y *La Rumanía*⁸⁰. La fase argentina del autor da paso a

⁷⁵ ... fue en Asís en 1946 cuando empecé a crear en mí el antídoto para el exilio, añadiendo al espacio original, que acababa de perder, nuevos territorios que estaba haciendo míos, ampliando las fronteras que, gradualmente, coincidían con las de Europa. Con los años, llegué a ser un europeo de origen rumano, en el sentido medieval y romano de la palabra.

⁷⁶ *L'Ultima* fue una revista de la vanguardia italiana.

⁷⁷ *La Nación* fue un periódico argentino de orientación conservadora.

⁷⁸ *Sexto Continente* fue una publicación que apareció entre 1949-1951.

⁷⁹ *Histonium* fue una revista mensual de cultura e información italo-argentina.

⁸⁰ *La Rumanía* fue una revista de cultura e información que aparece en Italia.

una nueva etapa creativa en la escritura de éste. Este período publica *A murit un sfînt...**, texto en el que reboza el drama del exilio, visto como “forma de muerte simbólica” (Horia 2000: 11). De los dos primeros períodos del exilio el autor decía:

En Italia raras veces sentí los colmillos del exilio. Pero los sentí aquí en este tercer ciclo austral, en una tarde de invierno en el mes de junio, como se llama diciembre por debajo del Ecuador (Horia 2000:12).

A principio del año 1953 recibe una beca del Instituto de Estudios Hispánicos y su sueño de regresar a Europa se cumple. Es director de la sección de Estudios Italianos en el Centro Superior de Investigación Científica. Decide quedarse en España, en Madrid, y trabaja como empleado en un hotel, como redactor en la Radiodifusión Española y como dueño de una pequeña agencia literaria. En España firma artículos en revistas y periódicos como *ABC*, *El Alcázar*, *Arbor*, *Crítica*, *Cuadernos Hispano-Americanos*, *Destino*, *La Estafeta Literaria*, *Nuestro Tiempo*. Asimismo firma artículos en francés en revistas como *Nouvelles littéraires*, *Item*, *Accent grave*, en italiano en *Oggi*, *Il Tempo* y en revistas del exilio rumano en *Cuvântul românesc*, *Revista scriitorilor români*. El crítico Pompiliu Crăciunescu decía que:

La plupart de ses articles visent la complexité du phénomène culturel du XXe siècle, notamment la *portée cognitive* de la création littéraire en général, et spécialement celle du roman.

Transdisciplinaire avant la lettre, la pensée de Vintilă Horia - nourrie dès le début par un solide culture française ainsi qu’ un égale mesure par une fertile vision transculturelle... (Crăciunescu 2008: 33)⁸¹.

⁸¹ La mayoría de sus artículos se refieren a la complejidad del fenómeno cultural del siglo XX, especialmente la producción cognitiva de la creación literaria en general, y de la novela en particular. Transdisciplinario *avant la lettre*, el pensamiento de Vintilă Horia –alimentado desde el principio por una fuerte cultura francesa, así como por una ajustada visión transcultural.

* Murió un santo.

Entre 1960-1964 vive en París. Los años parisinos de Vintilă Horia están bajo la sombra de Ovidio. Entonces escribe su novela *Dieu est né en exil*. En 1962 gana el premio Goncourt por esta novela, pero debido al “Asunto Vintilă Horia” y las presiones ejercidas desde Rumanía, al final rechaza el premio. La faceta positiva del problema fue que su novela ganó popularidad y se tradujo a varios idiomas, en contra de las expectativas de los partidarios del comunismo. En 1964 empieza la segunda etapa española del autor, y entonces es un escritor de expresión francesa en España. Empieza una brillante carrera universitaria en la Universidad Complutense de Madrid y después impartirá clases en la Universidad Alcalá de Henares. La carrera universitaria no impide que el novelista desarrolle su actividad. Escribe varias novelas, como por ejemplo *El viaje a San Marcos* (1972), *Marta o la segunda guerra* (1982), *Un sepulcro en el cielo* (1987, la única novela escrita en español), *Mai sus de Miazănoapte* (Más arriba del Septentrión) (1992).

Él es un escritor del exilio por excelencia. Sintiéndose rumano dondequiera que estaba, vive la condición de exiliado de forma dramática, con los pensamientos siempre hacia casa, hacia Rumanía como muchos de sus compañeros de destierro. El mismo autor decía en una entrevista:

Tuve que llenar los conceptos con gritos de dolor en el desierto, que son la manera de ser del escritor. Aun si hubiera intentado ser otra cosa, no habría sido capaz de salir de mi condición de rumano, que me estructura la esencia. Aun cuando las existencias se desarrollan en el extranjero (*Apud Popa* 1998: 71).

Para el autor la experiencia del exilio fue muy dolorosa, pues la ruptura del ambiente familiar supuso la escisión del hombre, del ser. Siente la dimensión del

exilio de manera dramática, hecho que lo lleva a pensar en escribir una trilogía del exilio. Sobre ésta decía:

La trilogía del exilio es una Divina Comedia al revés. Por lo tanto, Dieu est né en exil es el Paraíso, Le chevalier de la résignation es en realidad el Purgatorio, y el Infierno es Persécutez Boèce!... Probablemente no se podía de otra forma, porque Dante es mi maestro a través del tiempo, y la intervención del orden dantesco se integra en la entropía del final del ciclo (Apud Popa 1998: 71).

Los tres libros citados presentan la transformación ontológica del hombre exiliado. Son libros trans-temporales. La acción sucede antes de Cristo, en el siglo XVII de nuestra era y a principios del siglo XX, presentado un mundo dominado por el totalitarismo en sus distintas caras. Cuentan el drama existencial humano en la historia, pero al mismo tiempo van más allá. Sus protagonistas son Ovidio, Radu Negru y Tomas Singuran. Cada uno tiene su forma particular de pensar y de existir y cada uno tiene su metanoia. En los tres libros el autor postula la recreación del ser. El crítico rumano Pompilio Crăciunescu aducía que:

*Il n'est nullement question d'une redécouverte, car la mémoire s'oppose farouchement à la pert du passé, mais d'un profond processus d'évolution-révélation.
Dans la vision de Vintila Horia, se récréer c'est révéler l'infini intérieur de l'homme aux emprises de deux autre infini : l'infini cosmique et l'infini de la connaissance (Crăciunescu 2008:56)⁸².*

⁸² No es en absoluto la cuestión de un redescubrimiento, porque la memoria se opone ferozmente al pasado vivaz, sino de un profundo proceso de evolución-revelación.
En la visión de Vintilă Horia, recreándose se revela el infinito interior del hombre bajo la influencia de otros dos infinitos: el infinito cósmico y el infinito del conocimiento.

Dieu est né en exil es un libro dedicado a la metamorfosis del hombre, escindido entre el pasado y el futuro. Es el libro de los últimos años de Ovidio en Tomis, de la conquista de la libertad y del entendimiento del otro, en el sentido de que llega a comprender que cada pueblo es una individualidad en sí que no hay que destruir. Ovidio narrador es un personaje exiliado al margen del imperio y evidentemente el lector familiarizado con la historia de Vintilă Horia se siente tentado a establecer la analogía entre el personaje Ovidio y él, que igual que su personaje descubre la dualidad, la libertad y el camino hacia sí mismo, recorriendo el camino de forma vertical y no sólo horizontal. Por ende, en el libro no se narra sólo la biografía de Ovidio, sino también la de Vintilă Horia. Los críticos llegaron a decir que en realidad el escritor toma como guía al propio personaje en el camino hacia sí mismo. Es un viaje de redención que evidentemente sigue en cada paso la tradición sacra (ejemplos el éxodo, el desierto, la tierra prometida) en el saber (el exilio, el acecho, la revelación de sí mismo y, por lo tanto, de la deidad). En el primer capítulo del libro, que además corresponde al primer año que el poeta vive en Tomis, confirma el dolor de haberse separado de los suyos, pero se alegra de haber iniciado el camino hacia su alma, su libertad, hacia el hombre Ovidio. Él decía:

Sólo cuando llegué, arrancado de mi pasado y de toda la falsedad que lo constituía, me descubrí a mí mismo. Sufro porque estoy aquí y lucho por escrito para el perdón y que me permitieran volver algún día a mi casa, o al menos que me exilien en otra parte, en un clima más fácil de soportar y entre hombres que no sean bárbaros, pero nunca me arrepentiré del momento en que me pude apoyar en mi alma, sin disgusto, sin miedo y sin humildad. Sólo en las costas del Ponto Euxin, cuyas aguas a veces parecen negras, como si la noche tuviese sus moradas en sus profundidades, realmente empecé a ser humano (Horia 2008: 26).

La ruta desde la duda a la certidumbre que recorre Ovidio es en realidad un camino iniciático. Él se desplaza desde el centro del poder, Roma, hacia el centro de la espiritualidad, el país de Zamolxis. Para poder conocerse a sí mismo y para llegar a conocer la tierra en la que tiene que vivir, Ovidio realiza varios viajes al interior del país. Descubrirá un mundo fascinante, bajo el signo de la sensatez, de una auténtica relación de bienestar consigo mismo y con el ambiente en el que desarrolla su vida. Verá un mundo en armonía, imagen discordante con el ambiente de Roma. Vintilă Horia escribe sobre el hombre que tiene que llegar, que ser, después de haber descubierto al hombre interior. El primer viaje que el poeta hace al otro lado del Danubio está marcado por un sueño donde se le aparece el pez, símbolo de la cristianidad, que le guiará hacia la luz, entendida en sentido espiritual. El primer encuentro en sueños con la deidad se hace al regresar de la pesca. Narra:

Regresando a la costa, me quedé dormido y soñé el siguiente sueño: estaba en el mismo barco, pero solo, y no viajaba en la superficie, como es habitual, sino en el interior, como si fuera un pez. Parecía algo habitual, porque me sentía a gusto. El barco navegaba solo, empujado por una corriente o una fuerza invisible. No veía ni el fondo del agua, que se perdía en la oscuridad, ni la superficie, de donde salía una luz celestial, agradable a la vista. Distinguía, por el contrario, formas vagas que se movían alrededor, otros barcos o, por supuesto, seres desconocidos, animales extraños que no se atrevían a acercarse. Seguía con atención el avance de mi barco y con los ojos buscaba algo a lo lejos. Mi viaje tenía una meta, como si estuviera poseído, pero no lo sabía en absoluto. La soledad no me asustaba. Una luz, como un rayo de sol, resplandeció en las aguas justo en frente de mí, y en esa luz tan inesperada vi un pez que nadaba en la misma dirección. Se trataba de un pez común, más bien pequeño, pero que no pertenecía a ninguna especie conocida. No tenía ningún color específico y ninguna marca que lo distinguiera de los demás, pero más allá de la razón, los sentidos me decían que se trataba del *pez*, un ser que encarnaba a todos los peces, símbolo originario de la especie o de la vida en general. Se movía, vivía, pero era como si fuera un dibujo realizado de una sola línea, como si esta forma hubiera comenzado a vivir. También sabía que el pez representaba algo que me interesaba de manera inusual, pero como no estaba bajo el control de la razón, no intenté entenderlo. Lo miraba y me sentía invadido por una gran felicidad. Esa forma que nadaba lentamente, iluminada por el rayo que venía de arriba, me guiaba hacia la meta de la que no sabía un momento antes y que ahora era clara y conocida, sin que este conocimiento fuera consciente o visible. Encontré el camino que toda mi vida había buscado en vano. Todas las demás formas que me rodeaban avanzaban en la misma dirección.

Ligeramente subía a la superficie, pero sabía que la superficie no era del mar y que lo que habíamos de encontrar arriba no era ni aire, ni viento y tampoco la vida con sus aspectos cotidianos. Una vez, de repente, una sombra se perfiló en la distancia, delante de mí y delante del pez. Era como si alguien estuviera arriba, y la sombra de su cuerpo, diseñada por el sol o por la luz de ese espacio desconocido, se hubiera sumergido en el agua, manteniendo su contorno. Era la sombra de un hombre, y en la medida en que avanzaba hacia ella, me daba cuenta que estaba hecha de una luz más intensa que la del rayo y de la claridad que me rodeaba. Esa luz le daba la consistencia. Decía: «He llegado. Por fin he llegado. Aquí estoy, al final de mi viaje» y me preparaba a descender, como si esa sombra, quiero decir, esa luz intensa, fuera un puerto donde habría de encontrar todo lo que hasta entonces había buscado en vano. Una sacudida. El pez desapareció tragado por la luz con forma humana. Decía: «Mi barco llegó a la costa» (Horia 2008: 81-83).

El segundo viaje al país de Zamolxis lo hace en su cuarto año de exilio. Se encuentra con un cura y llega a entender el camino que tiene que hacer hacia sí mismo. La verdad se revela mediante un sueño en el que aparecen Tiresias y su madre, pero la parte más importante de la verdad llega a través de la conversación con el cura al que lo lleva Scoris, su anfitrión. De este encuentro, fundamental para Ovidio, decía:

A mediodía llegamos al límite de un claro, Poiana Mărului (El Claro de la Manzana), pero no vi ninguna manzana en toda su extensión. En medio del claro del bosque había un templo de piedra gris, de forma circular, cuya puerta estaba cerrada. A través del techo subía hacia el cielo un lino de humo azul. Cruzamos el claro y entramos de nuevo entre los árboles, siguiendo un sendero apenas dibujado, que nos llevó a la entrada de una cueva. Acabábamos de entrar, cuando una voz nos dio la bienvenida, pero, con los ojos aún llenos de la luz de fuera, no percibí la imagen del que nos dio los buenos días. Finalmente, después de unos cuantos momentos, pude ver un vestido largo y blanco que caía sobre unos pies descalzos y poco después descubrí la cara del cura enmarcada por una barba blanca como la nieve resplandeciente, que me hizo recordar las flores de manzana y mi sueño de ayer. Scoris le habló mucho de mí. El sacerdote me miraba sin parpadear, fijando su mirada en mis ojos, una mirada sosegada, pero sin sonrisa. Pensé: «A esta altura no crecen las manzanas. Es de suponer que Poiana Mărului quiere decir Poiana Preotului (El Claro del Cura)». Ese sacerdote vestido de blanco con el pelo y la barba blanquísimos no era más que el alma, hecho visible, de aquellos árboles bajo cuya sombra tuve ese místico sueño. No me dijo su nombre, se inclinó después que Scoris terminó su presentación, y me enseñó una silla sin respaldo en donde me senté. Scoris nos saludó y luego se

perdió en la luz. Nos iba a esperar a la entrada en el claro o delante del templo. El cura me ofreció una taza llena de leche con miel, que enseguida me devolvió la claridad de la mente y me refrescó el cuerpo exhausto de tanto caminar. Se sentó delante de mí y me habló por mucho tiempo, pero sólo la primera frase se mantuvo intacta en mi mente: «Vosotros invocáis a Dios Zamolxis, pero nuestro Dios aún no tiene nombre». [...] Llegas de Roma y eres, junto a tu gente, enemigo de mi pueblo. Pero te recibo y te hablo como le hablaría a un hermano y siento que tu alma está llena de bondad, de arrepentimiento, amor y esperanza. Sufres porque estás lejos de los tuyos, del cielo y de la tierra que te vieron nacer. Que sepas que un solo cielo se encuentra sobre nuestra tierra ensangrentada, y tu exilio no es sino la preparación. No te pongas triste a Tomis y prepárate para la próxima vida, la vida eterna que no está lejos, donde no se conoce el dolor. El Styx y lo que sus aguas circundan, no existe. Serás o no serás. Los que serán no conocerán más que la felicidad, porque estarán en la luz de Dios, y esta luz no es más que bondad. Trata de no hacer el mal, porque éste es la causa de la muerte eterna. Piensa que el alma es tu obra, que cada día modelas a través de tus buenas acciones y que sólo el alma es eterna.

Me miró de nuevo, con los ojos cargados de una severa bondad y me preguntó:

-¿Cuál es el mayor mal que has hecho?

Me quedé pensativo. Ningún acto criminal manchó mi existencia. En frente de Augusto me habría arriesgado responder: Amores, pero en frente de este viejo que me hablaba de Dios, un hermoso libro no podía ser una mala acción. Y le contesté:

-Orgullo. Me sentí orgulloso.

Pero no estaba seguro de que hubiera dicho la verdad, una verdad que de hecho me era incierta, porque no sabía lo que Dios quería de mí. La frontera entre el bien y el mal no estaba muy clara en mi consciencia.

-¿Quieres ir a Kogaionon?, dijo el cura.

Mi corazón latía muy fuerte. Oía el movimiento regular que llenaba mi pecho y lo sentía hasta los dedos. Miré al cura y entendí. Se me llenaron los ojos de lágrimas y me sentí invadido por una felicidad que no podía nombrar. Le dije:

-No.

El sacerdote sonrió, se levantó, puso su mano sobre mi cabeza y murmuró una oración cuyas palabras no distinguía. Me hizo un gesto que le siguiera y salimos de la cueva en la luz cegadora. [...] Sentía que mi vida dejó de ser un espectáculo de colores en movimiento o una serie de separaciones, sin comunicación entre ellas. Sentía que ninguna pared me separaba de la niñez o de los años pasados en Roma y que la vida era un todo armonioso, modelado por el placer y el sufrimiento, que todo era aceptado así por el que podríamos llamar el último juez.

Me levanté y miré al cura sentado junto a mí. Sin esperar cualquier pregunta, me dijo:

-Amaste mucho y el amor te causó los sufrimientos. Que no creas que tu poesía te ha traicionado. No creas que a Tomis se esparcen tus amores. La sentencia de Augusto no tiene valor en términos de tu alma. Augusto actuó como la mano invisible de Dios, que te trajo hasta aquí para averiguar la verdad sobre Él, al menos de la verdad que se nos permite conocer. Encontrarás otras cosas, antes de la muerte, porque tu alma está más abierta al espíritu único. Has pecado en el amor. El amor es comprensión. El verdadero pecado es lo que no podemos o no nos atrevemos expresar. Se

levantó y extendió su mano. [...] El cura me soltó la mano y, en ese momento, me di cuenta de que algo extraño me había escapado antes: desde que me levanté, con su ayuda, de la suave alfombra en que hablamos, su mano no había soltado la mía, como si esa alfombra fuera una iniciación, cuyo sentido rehusó revelarme (Horia 2008: 133-138).

Para Vintilă Horia el ser humano es fragmentario y efímero, a pesar de toda la información adquirida. *Dieu est né en exil* es un libro que remite a una paleta de símbolos cristianos y dacios. Crăciunescu señalaba al respecto:

...Vintilă Horia vise, par-delà l'énigme de l'exil d'Ovide et par-delà son propre vécu, un problème qui est le nôtre : *l'unité perdue de la connaissance*. Re-articuler le visible et l'invisible, l'homme extérieur et l'homme intérieur, voilà la Terre Promise pour tout conscience éveillée. Convertir l'exil ontologique [...] l'homme n'est qu'un *hôte de passage* sur la terre -, en *connaissance indivise et ouverte* grâce au *pouvoir vivifiant du sacré*, voilà le message essentiel du roman du Vintilă Horia. Au demeurant, loin d'être l'enfer qu'il traverse, l'exil s'avère être *connaissance plénière et délivrance* (Crăciunescu 2008: 81)⁸³.

La narración en primera persona da credibilidad a la historia de la novela, sobre todo porque está impregnada por un profundo espíritu realista. Es una receta literaria romántica retomada e inscrita en el paradigma postmoderno.

El segundo libro de la trilogía, *Le chevalier de la résignation* (1961) corresponde al *Purgatorio*. El personaje es el príncipe Radu Negru, que oscila entre la posibilidad de escoger el exilio ante el peligro representado por los turcos o quedarse

⁸³ ... Vintilă Horia alude, más allá del enigma del exilio de Ovidio y más allá de su propio vivir, a un problema que es nuestro: *la unidad perdida del conocimiento*. Re-articulando lo visible y los invisible, el hombre exterior y el hombre interior, que es la Tierra Prometida para toda la consciencia despierta. Convertir el exilio ontológico (...) el hombre no es más que un *huésped pasajero* en la tierra -, *el conocimiento indiviso y abierto* a través del *poder vivificante de lo sacro*, éste es el mensaje esencial de la novela de Vintilă Horia. En resumen, lejos de ser el infierno que atraviesa, el exilio parece ser el *conocimiento pleno y libre*.

en el país, callado y atormentado, pero al lado de su pueblo, resignado, como el bosque. Vintilă Horia ofrece la clave de la novela diciendo que:

Il faut souvent accepter la perspective de l'exil pour arriver, comme Radu Negru, à cette *résignation* qui n'est au fond qu'un combat plus dur qu'un autre, plus engageant et plus direct, mais de la fin duquel dépend tout ce qui est encore humain dans l'homme (Crăciunescu 2008: 83)⁸⁴.

La novela se divide en cinco capítulos con títulos simbólicos, como por ejemplo el quinto titulado *Pădurile* (Los Bosques), que refleja la relación entre el hombre y la naturaleza. En la portada de la edición rumana del libro aparece, como síntesis el siguiente fragmento:

La nueva novela de Vintilă Horia es la segunda parte de la trilogía del exilio, desarrolla su trama, igual que *Dieu est né en exil*, en dos planos, uno filosófico y otro político, como también se sitúa en un momento histórico y uno contemporáneo.

Un joven príncipe valaco, Radu-Negru, en un imaginario siglo XVII –es decir actual-, cuyo país fue invadido por los turcos, va a Venecia para buscar la ayuda que necesita para salvar a su pueblo. Sin encontrar ese socorro en una sociedad que no piensa más que en el bienestar y en el libertinaje, y que hace comercio con los infieles como reflejo de una coexistencia artificial y frágil, el príncipe se resigna a la lucha solitaria. De nuevo en casa, se enfrentará a los turcos en una batalla que será decisiva para su drama íntimo, pero no para la historia. A esta resignación se añade otra: la del ser impotente para resolver los grandes problemas de la existencia y que sobrepasa las fuerzas humanas: la muerte, el sufrimiento, el mal, la opresión. Decepcionado por esta impotencia, el príncipe entiende que la renuncia no es más que un idioma que se resigna a su misión humana, sin poder realizarse de forma duradera: éste es el sentido de las palabras de Kierkegaard que titulan la novela (Horia 1991).

⁸⁴ A menudo se requiere aceptar la perspectiva del exilio para llegar, como Radu Negru, a esa *resignación* que no es más que una batalla más difícil que otra, más comprometida y más directa, pero al fin de la cual depende todo lo que todavía es humano en el hombre.

Esta novela se inscribe en la tradición de las narraciones de Kafka, Joyce, Musil y Mann, en las que se superpone la interrogación existencial y la social o histórica. El centro de la novela no lo ocupa un personaje con fisonomía, sino la consciencia de éste, convertida en perspectiva mediante la cual la novela estudia la realidad que quiere presentar. Aparece una serie de símbolos definitorios para el autor. Él crea la dualidad centro-margen, inscrita en dos territorios, Valaquia y Venecia, que representan dos mundos antagónicos: uno sacro pero “*país de la desesperanza*” y otro profano y signo de la decadencia occidental. Si Ovidio hace el camino desde el centro hacia el margen del Imperio, Radu-Negru lo invierte: desde el margen hacia el centro. Igual que Ovidio, él encontrará el verdadero camino hacia el verdadero centro, que es en realidad ese “*país de la desesperanza*”, ese bosque que se convertirá en su mejor aliado contra las invasiones.

El primer contacto con el Occidente idealizado por el príncipe valaco es en realidad el comienzo de la disgregación de un sueño. En Spatalo, él y Della Porta, su guía por tierras venecianas, estarán encarcelados y poco a poco la magia de Venecia desaparecerá para dejar lugar a un mundo decadente. Radu-Negru lo descubrirá entrado en la edad de la decrepitud a través de sus propias experiencias. El siguiente párrafo sintetiza de forma extraordinaria las dos imágenes de Venecia: la primera es la imagen que el príncipe se había formado mediante las historias de Della Porta, y la otra que descubrirá al tener más contacto con ese mundo:

Un soldado de la guardia les tomó las espaldas y las puso encima de la mesa del oficial, que estaba mirando en la ventana el día de primavera que se extendía sobre la ciudad y sobre el mar. No había respondido al saludo, absorto en la contemplación. Como un ala ligeramente cabeceada por las olas, una vela blanca de nave pasó por delante del marco resplandeciente de

la ventana. El interior y el exterior se comunicaban. Todo era hermoso y ordenado. Ninguna cosa imprevista podía pasar. El cielo parecía obra de los hombres.

Después llegaron las tinieblas y el frío. Una puerta pesada se cerró detrás de ellos (Horia 1991: 70).

El médico Della Porta le sirve de guía por Venecia: “el nuevo mensajero será él. Della Porta lo acompañará. Por la boca del sabio médico hablará al dux, al papa, al emperador y al rey” (Horia 1991: 15). Della Porta tiene el mismo papel que el cura de la novela *Dieu est né en exil*, pues es el personaje que lleva al príncipe Radu-Negru hacia la verdad y la libertad a través de la filosofía y de sus propias experiencias:

Las gotas le bajaban en hilos calientes por la espalda, por la frente, por las manos, escurría sobre su espada como sangre sin color. Una luz comenzó a hacerse en él. Miró a Della Porta, con su melena cana sobre el difunto, en un acto de salud lleno de nobleza, el médico le entenderá. Le habló con tanta frecuencia de Platón, Pitágoras, Marsilio Ficino, Ghemiston Pleton, de la importancia del hombre ante el resto del universo, de la posibilidad del ser de llegar a ser eterno en este mundo, del deber que tienes de convertirte cada día en una persona mejor, de buscar la perfección personal y la belleza por encima de todo. Su deber era sacudirse del legado de su padre, de combatir mediante la perfección la amenaza que se cierne sobre su cabeza. De repente entendía que había en el mundo problemas mucho más importantes que resolver. Mucho más importantes que la lucha en el bosque, que los turcos y que este pobre principado perdido en el más allá de los límites humanos. El destino de su padre, de los suyos y de todos los hombres en general se le aparece de repente en otro aspecto. Todos luchaban ferozmente, incluso heroicamente, contra unas fuerzas visibles, para olvidar las fuerzas invisibles que, sólo ellas, amenazaban en realidad a los hombres: la muerte, el mal, la vejez, la debilidad y el fatalismo frente al sufrimiento y la opresión. Se resignaban todos ante las fuerzas sobrehumanas, escogiendo como enemigos pobres fuerzas humanas, a la medida de su cobardía y estupidez. Incluso los más activos, los héroes, aquellos que se sacrifican a favor o en contra de un ideal, que ciegamente se abalanza sobre un peligro inminente, no eran más que unos pobres caballeros de la resignación. Se agitaban con desesperación contra unos falsos enemigos, o elegidos a su medida, para olvidar el verdadero mal, el verdadero peligro. Radu-Negru se sentía a punto de renunciar a todo en ese momento para reconocer mejor la silueta de su enemigo. Delante de este cadáver que no era, a su vez, más que el fin de una resignación, sabía de ahora en adelante que el peligro para los hombres no estaba en el hombre, sino más allá, y que ésta tiene que ser la meta de todas las saetas y de todos los odios...

Della Porta fue el que le habló un día de la marcha de los jenízaros. En la juventud, Della Porta había vivido muchos años en Constantinopla, como

médico oficial de la embajada de Venecia cercana al sultán. Había conocido a los turcos, incluso llegó a apreciarlos, porque te encariñas con todos los seres si te acostumbras a tomarlos como son, sin las máscaras que se aplican a la cara antes de hablar. Sucede que asistió una vez al desfile de las fuerzas armadas en la presencia del sultán y de los embajadores extranjeros. Todo sucedió como en cualquier otro lugar en las fiestas nacionales. Caballos, soldados, armas, banderas de colores en la brisa procedente del Bósforo, clamor de entusiasmo por la gente en delirio. De repente, se dejó un momento de silencio, se hizo vacío en la plaza, después la música entonó una marcha lenta casi fúnebre, que anunciaba el desfile de la guardespalda del sultán. Eran los jenízaros, reclutados por entre los niños que los turcos secuestraban de los cristianos y a los que criaban en la fe del Profeta, transformándolos en soldados perfectos, sin miedo y sin piedad. La sangre de todos los pueblos cristianos corría por sus venas. Apenas avanzaban, con pasos de baile y se giraban lentamente, todos al mismo tiempo, alrededor de ellos. Sus rostros no tenían nada humano, la mirada era vacía, la multitud ya no aplaudía. Un silencio como de hielo cayó sobre la plaza como la música en sí, monótona y lenta y no hacía otra cosa que enfatizar esta danza de la muerte que helaba el corazón. Sólo los ojos de las personas parecían vivir asustados por este avance rítmico que parecía invadir la tierra como una plaga, como la imagen de un mal al que era en vano resistirse. Los jenízaros avanzaban, giraban, con los yataganes doblados en las manos, con los altos turbantes, muy en alto hacia el cielo como unas mitras episcopales. No eran humanos, sino productos de nuestra consciencia culpable, del mal que nos amenaza por todas partes y al que no tenemos el valor de llamar. La danza de la muerte tardó mucho en el silencio más respetuoso de la banda [...].

Radu-Negru se enfrentó largo rato con esta imagen con lo que pensaba antes. Pero su razonamiento seguía en pie. Se sentía tentado a darse a los antiguos prejuicios, enfrascado en el recuerdo que Della Porta le había contado y permanecer lo que siempre fue, un enemigo de los turcos, un continuador, hoy, del padre y de su indomable resistencia. Pero se recuperó rápidamente. La danza de la muerte vibraba en todos los hombres. Los jenízaros no eran más que un símbolo, honesto y valiente, una anfronta a los principios detrás de los cuales escondemos nuestras enemistades, nuestros pequeños resentimientos. No matando a los jenízaros se podía matar el mal o la muerte. Sino haciéndolos entender, a ellos y a los demás, que su sed de sangre, no era otra cosa que una resistencia, una cobardía, porque los jenízaros no eran otra cosa que unos caballeros de la resignación, más salvajes, pero igual de desconcertados que los otros. Condenados, en la misma medida, a la muerte y a la decrepitud. ¿De qué sirve nuestro odio, para qué matarlos, si estos opresores se creen los campeones de la justicia y de la verdadera fe, en la misma medida que nosotros? ¿Dónde estaba la justicia y la fe, si era suficiente una palabra o una espada para proclamarte su defensor? Una victoria total y definitiva podría demostrar las razones justas de uno u otro de los oponentes, pero nunca hubo victoria definitiva y jamás habrá. La verdad estaba, necesariamente, ante todas estas cosas [...]. Fue entonces cuando le habló de Platón, pero era algo demasiado nuevo y profundo para él. Y acerca de Paracelsus y Girolamo Fracastore. Pero no podía recordar más que sus nombres, y de todas esas consideraciones, sólo había retenido ésta: que puede ser más útil pensar en las cosas que abordarlas, y que en un nivel más alto de la especie humana había seres que buscaban la felicidad perfecta, la eternidad, la salud y el equilibrio entre individuos y pueblos, el bienestar para todos, y que esos hombres eran genios, eran los rebeldes que no aceptaban el

mundo como se muestra a todas las miradas. Recordaba esa frase de Ficino, que Della Porta le había leído muchas veces: «Búscate a ti mismo, dice Dios en su diálogo con el alma, fuera del mundo; para buscarte y encontrarte fuera, vuela fuera, mira fuera, porque en el momento en el que tú abrazas el mundo, te encontrarás fuera de ella». Era algo sabio y perfecto. Ubicado en las afueras de todo, puedes ver el conjunto, le puedes encontrar las fallas y los defectos, tal vez hasta una solución para aliviarlas y curarlas (Horia 1991: 18 *passim*).

El príncipe descubrirá que el centro, signo de su identidad, donde todas las cosas llevan hacia la verdadera libertad, es el bosque, su pequeño principado, símbolo de la resistencia, como decía Joaquín Cordero, y no Venecia, cuya geografía se transforma en moral: “Sé que lucha en contra de ellos, que proviene del bosque. El bosque es ahora la única esperanza de los esclavos, ¿lo sabía?” (Horia 1991: 134). El pequeño país es el lugar donde el príncipe Radu-Negru encontrará la tranquilidad, entenderá que el bosque es un espacio bendecido, mesiánico, como decía Florentino Concoresso: “Pertenece a un espacio escogido, donde nació la verdadera sabiduría, donde permanece la luz, a pesar de la oscuridad que Roma ha puesto en el mundo” (Horia 1991: 99)

Es aquí donde él encuentra la tranquilidad y el bienestar tanto físico como psíquico. El siguiente párrafo lo sintetiza:

El tumulto se había apaciguado en él igual que la voz de la tormenta desaparece detrás de las montañas. Y estaba tranquilo y contento, inmerso en sí mismo, igual que todos, que se resignan a la soledad. Una herida sangraba en él, como el recuerdo de una derrota, y cuando Verónica volvía a la memoria, al lado de Aloisio, del mago, de Erratino y de todos a los que había conocido en Venecia, tenía la sensación de que la sangre prorrumpía en su boca y de que se vendría abajo, rendido por un dolor sin nombre. Pero el pasado lo atormentaba raras veces, antes de dormir, durante esos momentos que separan el presente del verdadero pasado, el que alberga en nosotros la remota llama de la esperanza. Luchaba por unos momentos en contra de estas

imágenes y se sumergía rápidamente en el sueño [...]. Estaba de vuelta a casa, después de meses de ausencia. Se sentía más viejo, más duro y más sabio, como si estos meses hubieran sido años (Horia 1991: 146).

La selva valaca, reducto de la libertad y del sufrimiento, se convertirá en un símbolo de la insumisión, de la esperanza y de la renovación. El bosque es el centro, el espacio abierto, porque es el lugar adecuado para el contacto con el misterio, con Dios, con una nueva forma de conocimiento que lo pondrá en relación con sus raíces más profundas. El príncipe Radu-Negru es el símbolo de la resignación y de la rebeldía; por lo tanto estos dos términos llegarán a ser sinónimos desde el momento en que descubrirá la verdadera libertad que está estrechamente relacionada con el elemento sacro de la eternidad.

Es una novela que crea el lugar para la ética y se mueve bajo la influencia de las palabras de Kierkegaard: “*Le Chevalier de la résignation renonce à l’accomplissement et s’incline en toute humilité devant le pouvoir éternel. C’est sa liberté*”⁸⁵. Pompiliu Crăciunescu escribía que esa libertad, activa y vivificante, es la voluntad de eternidad, y continúa diciendo que:

Evoluant sous le signe éthique de Søren Kierkegaard, le prince Radu-Negru s’accomplit sous le signe de la morale trans-temporelle transmise par l’esprit des forêts. De fait, sa résignation n’est que le voile métaphysique d’une rébellion infinie contre toute ruse de la séparation mortifère. *A travers l’histoire, mais en dépit de l’histoire*, telle est la leçon de ce roman (Crăciunescu 2008: 100)⁸⁶.

⁸⁵ El Caballero de la resignación renuncia a realizarse a sí mismo y se inclina con toda humildad ante el poder eterno. Ésta es su libertad.

⁸⁶ Evoluando bajo el signo ético de Søren Kierkegaard, el príncipe Radu-Negru, se realiza bajo el signo de la moral trans-temporal transmitida por el espíritu del bosque. De hecho, su resignación no es más que el velo de la infinita rebeldía metafísica contra toda la astucia de la separación mortífera. *A través de la historia, pero a pesar de la historia*, esa es la lección de esta novela.

El tercer y último libro es *Persécutez Boèce!* y corresponde al *Infierno* de la *Divina Commedia* de Dante. Es una novela dirigida contra el régimen totalitarista instaurado en Rumanía. Si en las dos novelas anteriores los símbolos estaban más o menos codificados, en ésta las referencias son directas, igual que la crítica virulenta. Es la forma del autor de protestar contra el *gulag* rumano. Si en los dos libros antes mencionados el exilio es entendido en su forma exterior, ahora le da otra valencia: exilio interior. En *Dieu est né en exil*, el extranjero Ovidio, termina por adoptar como patria la tierra del autor, la patria por antonomasia, como el lugar donde encontró y llegó a entender el valor que tiene la libertad. Sin embargo, en *Persécutez Boèce!* la libertad es rechazada a favor de la resistencia en la nación. El país-cárcel ofrece al individuo la posibilidad de salvarse, de llegar a la libertad mediante la escritura. El mensaje del libro es la misión de acusar y de abrir de posibilidades y caminos a través de la escritura y del escritor.

Los personajes de Vintilă Horia son igual de vivos que el Emperador en la novela de Margarita Yourcenar titulada *Memorias de Adriano*. Renace en las páginas un personaje que fue una vez real, pero ahora está impregnado por las propias opiniones, ideas y pensamientos.

El único libro que Vintilă Horia escribió en español fue *Un sepulcro en el cielo* que narra la vida de Domenikos Theotokopoulos, llamado El Greco. La identificación entre El Greco y Vintilă Horia llega por sus raíces bizantinas y por sus destinos parecidos. Los dos encontraron el arma contra la muerte, uno en el pincel y otro en la escritura. Las obras de los dos están inspiradas por sus propias vidas. Es ya sabido que la figura del pintor aparece en la mayoría de sus pinturas, mientras que en

las novelas de Vintilă Horia es más que obvia la identificación entre el autor y sus protagonistas. Los dos, tanto el pintor como el escritor, buscan el camino de regreso a la tierra tan deseada y cada uno lo hace a su manera. Ambos no descubrieron sólo la senda hacia casa, sino también hacia sí mismos; por lo tanto, el exilio no es sólo horizontal, dado el cambio geográfico, sino también vertical, porque encontraron la clave para llegar a definir ese hombre espiritual, capaz de traspasar el tiempo y el espacio.

Una de las preguntas más frecuentes que aparece en la vida de los dos es ¿qué significa casa? El Greco, protagonista de *Un sepulcro en el cielo*, decía:

¿Qué podría significar país sino el lugar donde el hombre logra echar raíces más fuertes que las naturales? Hay patrias elegidas voluntariamente, como hay amigos más cercanos que cualquier familiar, resultado del libre albedrío y no del fatal lazo de sangre ¿Quién soy yo, al lado de esta pintura y bajo su luz sosegada? ¿Por qué tuve que abandonar mi país y vivir tan lejos de él, en el otro extremo de Europa y del Mediterráneo, mientras que entre ellos aumenta la ola de invasión pagana? (Horia 1998:32).

Vintilă Horia decía en la *Introducción* del libro *A murit un sfânt...*, que:

Por mucho que tuviera que recorrer la tierra, por mucho que me hubiera engañado buscando un segundo espacio familiar, *otra patria*, estaría siempre condenado a la misma desilusión. Porque la Patria es una sola y no hay satisfacción que iguale a la recuperación de la tierra inicial, el aroma del prado, los colores de una pradera, el dulce aire de la primavera, las palabras de una voz conocida poco oída, el ruido de una calle de la niñez... *Casa* es la palabra más llena de sentidos en cualquier idioma. Casa... allí se formó y cobró vida, a la vez que el cuerpo, nuestra alma fiel y eterna (Horia 1998: 13).

Uno de los libros de poesía de gran importancia tanto para el exilio rumano en general como para Vintilă Horia es *A murit un sfânt...*, que trata el primer período del exilio del escritor, los años en Austria, Italia y por último Argentina. El libro está dividido en tres partes, cada una correspondiente a una etapa del destierro. La primera parte, titulada *Cantos del Barroco*, corresponde al período vivido en Viena, en aquel momento la capital de provincia más grande del antiguo Imperio. Los poemas de esta parte están dominados por la tristeza fúnebre que se desprendía de la arquitectura y de la cultura, por la *agradable descomposición* como el mismo poeta dice. Se acuerda de las tristes tardes que ha vivido en aquel entonces, cuando el único caminante por las calles vacías era él. Era el único capaz de enfrentarse a la triste realidad vienesa, porque la gente se retiraba no sólo de la calle, sino de la vida misma, acción semejante a una psicosis colectiva. El poeta decía:

Yo, como indiferente extranjero, continué sonando mis pasos por las calles vacías, por debajo de las fachadas ornamentadas de los palacios, por las suntuosas estatuas de santos, al lado de las iglesias bañadas en trágicas sombras. Estoy como en un cementerio, entre panteones de mármol en los que no yacían los hombres vivos que vi huyendo hace horas, sino los cadáveres solitarios de un tiempo irremediamente pasado (Horia 2000: 6).

En este testimonio del poeta solo por las calles de Viena se recupera un tópico literario, usado mucho en el Romanticismo, que iguala la ciudad y el cementerio. Uno de los escritores que mejor empleo le da es Mariano José de Larra, que lo utiliza para dar una visión crítica de la urbe. En la poesía del siglo XX en España supuso un hito el libro de la segunda etapa de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira* (1946), cuyo primer poema se titula “Insomnio” y comienza: *Madrid es un ciudad de más de un millón de*

cadáveres (según las últimas estadísticas) (Alonso 1958: 17), que de esta forma actualiza el tópico antes mencionado.

Aunque en estos poemas rebosan la tristeza y las caras mortuorias, son en realidad la única forma del escritor de resolver una crisis personal. Tal vez de estos *Cantos del Barroco* saldrá la esperanza de la segunda parte. *Romance lírico*, el segundo capítulo, concuerda con el ciclo italiano, Florencia y Asís. Son poemas escritos bajo la protección de San Francisco. El poeta cuenta que una noche al entrar en la basílica a la que iba a menudo para “reconciliarse” con su vida, escuchó:

...la profunda voz del órgano. La sensación fue tan violenta que no me atreví a reconocer la canción. La dejé que me dominara, que me estremeciera, que me sacara y que me llevara por el espacio a casa, como una ráfaga de viento milagrosa. Alguien cantaba «¡Viva el rey!» y las bóvedas resonaban serias bajo esas notas que eran la imagen misma del País lejano, que daban forma a mi vida, ponían delante los coros de la infancia, los desfiles, las creencias, mis ideales, mezclaban en una imagen terriblemente familiar la familia y la patria, los amigos y los paisajes de principios del hombre (Horia 2000: 8).

La fragilidad del hombre, después de haber roto con sus raíces, se muestra en las paredes de este ser cuerdo ante todo tipo de adversidades. Se pueden derrumbar con una sola canción o una sola palabra. Ese hombre decía a continuación que no pudo llorar, porque las lágrimas del hombre moderno tienen un significado diferente que en otros siglos. De la paleta emocional inherente a cualquier destierro decía:

Para otras emociones, desencadenadas por factores externos, debe encontrar otra manera de manifestación: el silencio de piedra, la acción brutal, la letra convertida en espada, la inteligencia traducida en acción expiatoria, cualquier acto creador que nos libre de llorar, que evite que los que llegan después sientan la necesidad de llorar, dondequiera que estén en la tierra (Horia 2000: 9).

Estas palabras no describen los dolores de una sola persona ante el difícil caminar por tantos meridianos con el sufrimiento como único y fiel compañero. Son los vocablos de tantos y tantos desterrados.

La tercera parte, *Ciclo austral*, coincide con la etapa argentina de la vida del escritor. En América el escritor entiende que no era un inmigrante, sino un exiliado. Los poemas de esta sección del libro están escritos bajo la influencia de la Osa Mayor, símbolo celeste de Rumanía. Para que la rotura, la fragmentación que supone el exilio, se evidencie de manera concluyente se analizarán unos poemas como muestra de la faceta poética y de los valores sombríos y abismales que comporta el exilio.

Mediante la aceptación hasta sus últimas consecuencias de la condición de exiliado, el poeta transforma el lirismo en coordenada específica y exclusiva de lo *mioritic*⁸⁷. En sus poemas la soledad adquiere carga ideática a través de la justificación como estado, de la vivencia como problema y del reencuentro como revelación metafísica. El sufrimiento le revela al ser, en este caso al escritor, que mediante el diálogo se puede llegar a Dios. Se trata de un tipo de comunicación en vertical, forma de ascensión hacia lo absoluto. Así se advierte en el siguiente poema:

⁸⁷ Mioritic es un término filosófico creado por Lucian Blaga, que consideraba el alma rumana solidaria con un horizonte espacial ondulado constituido por un prado que se presenta como un plano ondulado con alternancias entre el cerro y el valle.

ELEGIE

În apa veche stă castelu-nchis
Ca-ntr-un sertar uitat de mult așa
Și nici un zgomot n-a venit din vis
Să-nvie vremea, luciul să-i redea

Prea triste, frunzele nici nu mai cad,
De-asupra cerul tremură în somn,
Închisă-n verde liniștea-i de brad
Și moartea pe alei, schismatic Domn.

Peste ferești obloanele s-au tras,
Ca peste ochi când somnu-i prea aproape
În ziduri, ca un cariu fără glas,
Clipește timpul obosite pleoape.

Iubito, iată, la castel a prins
O ușă din țîțîni să cînte-ncet
Și-n parcul mort o viață s-a desprins
Din pasul tău ritmat în menuet.

A fost o clipă sau un an a nins
Peste fantoma asta de cristal?
Prea mare, amintirea a învins
Tăcutul parc, tăcutul timp, tăcutul val.

ELEGÍA

En la antigua agua está el castillo encerrado
Como en un cajón hace tiempo así olvidado
Y ningún ruido llega del sueño
Resucitar el tiempo, devolver el brillo.

Muy tristes las hojas dejan de caer,
Encima el cielo tiembla en el sueño,
Encerrada en verde la calma del abeto
Y la muerte por sendas, cismático Señor.

En las ventanas bajaron las cortinas,
Como sobre los ojos cuando el sueño está cerca
En las murallas, como una caries seca sin voz,
Parpadea el tiempo las cansadas pestañas.

¡Amor!, mira, en el castillo empezó
Una puerta de las bisagras silenciosamente a cantar
Y en el parque muerto una vida se desprendió
De tu paso ritmado en minueto.

¿Fue un instante o un año nevó Sobre
este fantasma de cristal? Demasiado
grande, el recuerdo venció
Silencioso parque, silencioso tiempo, silencioso maretazo.

Aunque el título del poema es *Elegía*, en realidad de esta modalidad sólo conversa el tono fúnebre, porque no está escrito en dístico elegíaco. El ritmo es yámbico e imprime a la poesía un sentido de subida; en este caso la ascensión se manifiesta en la intensificación de la tristeza hasta que ésta ya no se puede nombrar, hasta la nada.

En un primer plano de lectura parece que el poeta describe el Belvedere y el reflejo de éste en el lago próximo, lugar donde el destino de su país, Rumanía, cambió. Parece que describe un paisaje otoñal, con las hojas que caen de los árboles

frunzele nici nu mai cad (las hojas dejan de caer), con el silencio que acapara todo, en desacuerdo con el alboroto del verano. En un segundo plano de lectura, el poeta sí describe un paisaje otoñal, pero esta vez la estación parece emerger de la abrumadora tristeza que envuelve el ser del bardo. Estos dos planos permiten la interpretación del texto en función de cada lector.

En la primera estrofa se prefiguran las profundidades del recuerdo y de la tristeza que acapara el ser. El *în apa veche stă castelu-nchis (en la antigua agua está el castillo encerrado)* mediante el adjetivo evidencia la característica temporal del recuerdo, encerrado en el *castelu-nchis* (castillo encerrado) donde *castel* (*castillo*) es sinécdoque del ser, del lugar donde los recuerdos más íntimos están enclaustrados. También modula el lugar común del edificio como imagen del alma, tan prolífico en la literatura de corte existencial, recordemos, por ejemplo, el *Catillo interior* de Santa Teresa de Jesús o el famoso soneto de Francisco de Quevedo *Miré los muros de la patria mía*, en cuya primera estrofa se reúne toda la simbología del *castillo encerrado* de Vintilă Horia: *Miré los muros de la Patria mía,/ si un tiempo fuertes, ya desmoronados,/ de la larga edad y de vejez cansados,/ dando obediencia al tiempo en muerte fría.*

La simbología del agua recalca la idea de la vida como regeneradora; por lo tanto, los antiguos recuerdos son la fuente de la existencia. En el verso *Și nici un zgomot n-a venit din vis (Y ningún ruido llega del sueño)* el *vis* (*sueño*) es el lazo entre el exterior y el interior, entre el día y la noche, entre la consciencia y la subconsciencia, reflejo de una mitología personalizada. El sueño no está interrumpido por ningún miedo que le haga revivir los recuerdos *să-nvie vremea (resucitar el*

tiempo). Así se recalca la idea de lejanía, del renacer del tiempo y de esa agua, fuente de vida que ya no encuentra la tranquilidad, el lucir necesario para el renacer y la purificación.

Las imágenes antitéticas con las que empieza la segunda estrofa tienen como objetivo evidenciar lo abismal del sentir humano, en este caso la tristeza. Las hojas, símbolo de la felicidad y de la prosperidad, decaen del pedestal positivo y mediante la aposición en inversión *prea triste (muy tristes)* se realza nuevamente el pesar antes encerrado en *sertar uitat (cajón hace tiempo así olvidado)*, que si se abre significaría abrir la caja de Pandora. En el verso 6 *cerul tremură (el cielo tiembla)*, se subraya la intranquilidad del sueño y, por lo tanto, la falta de sosiego del ser desterrado. En el siguiente verso, el color verde recalca la idea de esperanza, de nostalgia, de la necesidad del desterrado de *regressus ad uterum*, pero al mismo tiempo cumple la función de evidenciar la perennidad, la estabilidad del árbol, imagen contrapuesta al ser caduco y frágil. En el último verso, el hecho de que *Domn (Señor)* esté escrito con mayúsculas remite a Dios, pero al estar junto al vocablo *schismatic (cismático)* crea la imagen antagónica, cuya finalidad es subrayar la pérdida hasta de la fe del desterrado.

En las siguientes estrofas la comparación del ser en plena descomposición moral con el castillo en ruinas hace que el lector sienta la tristeza y las brechas creadas por el tiempo, por los recuerdos de manera profunda. La comparación de los ojos con las contraventanas *peste ferești obloanele s-au tras, / Ca peste ochi când somnu-i prea aproape (En las ventanas bajaron las cortinas/ Como sobre los ojos cuando el sueño está cerca)* evidencia la misma función de cierre, de inmersión en

uno mismo. Las murallas del castillo están comidas por las caries secas *în ziduri, ca un cariu fără glas* (*En las murallas, como una caries seca sin voz*). Las murallas del castillo remiten al cuerpo del poeta atormentado por el silencio de los ruidosos recuerdos *cariu fără glas (carie seca sin voz)*. *Clipește timpul obosite pleoape* (*parpadea el tiempo las cansadas pestañas*) da idea del tiempo cansado y paralelamente del poeta fatigado, de ese cuerpo agotado de tanta melancolía. Las estrofas 3 y 4 son antitéticas, pues si la tercera está dominada por el abrumador silencio, en la cuarta prima el canto en sordina. Ésta empieza con un nombre en vocativo *iubito (amor)* que seguido por la interjección con valor predicativo *iată (mira)*, tiene la función de marcar la sorpresa del poeta ante el ruido en sordina. En *Și-n parcul mort o viață s-a desprins / Din pasul tău ritmat în menuet* (*Y en el parque muerto una vida se desprendió/ De tu paso ritmado en minueto*) las representaciones antitéticas muerte-vida están acentuadas por el minueto, que significa tanto el baile con movimientos moderados, como la tercera parte de una sinfonía, que tiene carácter lento, dramático de forma fúnebre.

La personificación *caries* lleva a una lectura simbólica. El poeta no habla en realidad del *castillo*, sino del espíritu. Una imagen parecida la cultiva Góngora en el romance burlesco *Castillo de San Cervantes* (1591), donde aparece la imagen de almenas como dientes: *Las que ya fueron corona/ son alcándara de cuervos, / almenas que, como dientes,/ dicen la edad de los viejos* (Góngora 1995: 234).

La última estrofa contiene el tema del poema, la *destemporalización* del tiempo que llega a ese punto cero donde las horas ya no se pueden medir. El adjetivo *fantoma asta de cristal (este fantasma de cristal)* acentúa la idea de espejismo y de

claridad excesiva, poniendo el signo de igualdad entre el fantasma, en el sentido de los recuerdos y la materia de los sueños. La estrofa se cierra de forma anafórica haciendo que el silencio *Tăcutul parc, tăcutul timp, tăcutul va* (*Silencioso parque, silencioso tiempo, silencioso maretazo*) se reitere y le confiera más profundidad.

El poema plantea el problema del tiempo, fundamental para el hombre moderno, y aún más para ese individuo desterrado cuyo ser está escindido entre el pasado y el futuro, cuyo andar por los meridianos del mundo se hace en compañía del recuerdo, de la tristeza, de la nostalgia, del dolor, maleta demasiado pesada para cualquiera. El canto fúnebre está dedicado al tiempo que perdió sus valores cronológicos. El tono del poema es igual al horizonte ondulado, típico para los rumanos. Es una ascensión y un descenso continuos, es la secuencia cerro-pasto, es ese vaivén entre el pasado y el doloroso presente. En este sentido es coherente el título *Elegía*, visto como canto a lo caduco con representaciones paisajísticas. Así se aprecia, por ejemplo, en uno de los libros de la primera etapa de Juan Ramón Jiménez titulado precisamente *Elejías*.

El siguiente poema forma parte del tercer apartado que, como decía al principio, pertenece al período en que el poeta vivió en América del Sur. Define la condición del exilio y del exiliado.

CÎNTEC DE EXIL (II)

Adu-ți aminte de Țară când treci
Peste munți, printre oameni, pe ape,
Fie-ți sufletul ei pe aproape

Ca o umbră de veci.

Nu o rugă să spui pe-nserate,
Țara nu e un sfânt, nici o taină,
Ci-chiam-o pe nume și-ascultă sub haină
Clopotu-i viu în piept cum îți bate.

Nici o faptă nu duce-nnapoi,
Nici un vînt, nici o treaptă.
Peste timp amintirea e-n noi
Dintre căi cea mai dreaptă.

Călător pe aprinse poteci,
Peste văi ca o umbră amară,
Pe izvorul de seară tremurînd cînd te-apleci,
Adu-ți aminte de Țară.

CANTO DE EXILIO (II)

Acuérdate del País cuando pasas
Por montañas, entre gente, en agua,
Que te sea su alma cercana
Como una eterna sombra.

No una oración para decir al atardecer,
El País no es un santo, ni un misterio,
Llámalo por el nombre y escucha bajo el abrigo
La campana viva en tu pecho cómo late.

Ningún hecho lleva atrás,
Ningún viento, ningún peldaño.

En el tiempo el recuerdo está en nosotros
De las vías la más justa.

Viajero por encendidas sendas,
Sobre valles como una sombra amarga,
En el manantial de la tarde temblando cuando te inclinas,
Acuérdate del País.

El poema *Cîntec de exil (Canto de exilio)* es una hoja de ruta del desterrado. La estructura es circular, pues empieza y se cierra con la misma expresión, hecho que reitera tanto el leitmotiv *țară (país)*, como aviva a los desterrados a no olvidar el lugar de donde se fueron, si eso fuera posible.

El encabalgamiento entre los verso 1 y 2 *cînd treci / Peste munți, peste oameni, pe ape (cuando pasas/ Por montañas, entre gente, en agua)*, acentuado por la anáfora del verso 2, recalca el recorrido de los exiliados. Además los elementos *montañas, hombres y aguas* son la imagen de las piezas que dejan en el país y que llevan consigo allá donde el destino les lleve. Ahora bien, el hecho de que *Adu-ți aminte de Țară (Acuérdate del País)* está antepuesto a estos elementos remite a la noción de que dondequiera que estén nunca olviden quiénes son y de dónde vienen, independientemente de las cosas que encuentren por el camino. El vocablo *País*, escrito con mayúscula, acentúa nuevamente la idea de identidad, de proveniencia, de recuerdo siempre vivo en el alma y en el pensamiento de los que han dejado su hábitat de origen.

En los siguientes dos versos *Fie-ți sufletul ei pe aproape / Ca o umbră de veci* (*Que te sea su alma cercana/ Como una eterna sombra*) aparecen dos de los elementos que modelan el ser: *alma* y *sombra*, que son la expresión de la existencia íntima. Hay pueblos que creen que cuando una persona fallece el alma sube a la tierra del Oeste, mientras que la sombra se queda cerca de la tumba del difunto; por lo tanto, las personas traen ofrendas a ésta. Ahora bien, la metáfora *sufletul ei pe veci* (*alma eterna*) alude a las costumbres, a ese horizonte espacial ondulado típicamente rumano, que no hay que olvidarlo, porque sería como olvidar tu identidad, como perder esa segunda naturaleza del ser. La comparación *Ca o umbră pe veci* (*Como una eterna sombra*) enfatiza exactamente esa segunda naturaleza, ese algo inherente del ser que tiene que acompañar al desterrado donde quiera que el camino del destino lo lleve.

En la segunda estrofa el yo poético aconseja a los desterrados que no alteren la imagen del país, y no la vean como icono al que rogar o encender velas o de revestirla con cualidades no adecuadas *Nu o rugă să spui pe-nserate, / Țara nu e un sfânt, nici o taină* (*No una oración para decir al atardecer, / El País no es un santo, ni un misterio*). El sustantivo *sfânt* (*santo*) remite a Dios o a las creaciones de esencia divina, a la perfectibilidad y pureza absoluta; por ende, no hay que manchar la imagen del país, de llegar a considerarlo como enigma, sino que es preciso entender su forma más íntima. La metáfora *ascultă sub haină* (*escucha bajo el abrigo*) remite a la idea de que hay que escuchar el latir del corazón para poder entenderla y no hay que buscarla en lugares distintos o revestirla con cualidades ajenas. El siguiente verso *Clopotu-i viu în piept cum îți bate* (*La campana viva en tu pecho cómo late*) alude a la idea de la necesidad de escuchar tu alma, la pureza del sonido que de allí llega para

entender la perfección y la pureza del país y de ese amor incondicional. Ahora bien, las campanas son símbolo de lo que está suspendido entre el Cielo y la Tierra; por eso el ser, por su esencia, está entre el cielo y la tierra, pero el exiliado siente que esta suspensión es más patente, dado que está doblemente perdido, en el cielo y la tierra, y perdido en el mundo, como representante de la categoría de desterrado. La inversión *Clopotu-i viu (campana viva)* acentúa exactamente esa imagen de tintineo, símbolo de la purificación, del murmullo, de la imagen siempre viva, no alterada del país.

La negación en anáfora de los versos *Nici o faptă nu duce-nnapoi, / Nici un vînt, nici o treaptă (Ningún hecho lleva atrás, / Ningún viento, ningún peldaño)*, recalcada por el asíndeton del verso 10, acentúa la idea de la nada, de la pequeñez del ser ante el cruel destino. El vocablo *vînt (viento)* es manifestación de la divinidad que quiere comunicar sus emociones, desde las más tiernas hasta las más impetuosas y puede aparecer como un mensajero. La palabra *peldaño* es símbolo clásico de la ascensión tanto del conocimiento como del ser entero. Niega la posibilidad del desterrado de regresar a los lugares tan suyos. *Peste timp amintirea e-n noi / Dintre căi cea mai dreaptă (En el tiempo el recuerdo está en nosotros/ De las vías la más justa)* son versos que transmiten la idea de que no hay que buscar el país o su recuerdo más que en uno mismo, que ese es el camino más corto y tal vez más adecuado para regresar a casa, a esa matriz llamada patria.

El adjetivo metafórico en *Călător pe aprinse poteci (Viajero por encendidas sendas)* alude al desterrado, al caminante por meridianos, por duros caminos, al caminante sin camino. La comparación *Călător ca o umbră amară (Viajero como una sombra amarga)* recalca la imagen de las cosas caducas, irreales y cambiantes;

por lo tanto, nuevamente se subraya la condición de exiliado, de caminante sin camino, sin rumbo, cuyo único deseo es la imposibilidad de volver a casa. El siguiente verso *Pe izvorul de seară tremurînd cînd te-apleci* (*En el manantial de la tarde cuando te inclinas*) remite con *izvorul de seară* (*manantial de la tarde*) al momento en que la nostalgia envuelve al exiliado. El gerundio *tremurînd* (*temblando*) subraya la fuerte emoción de cualquier exiliado envuelto en la pura imagen del país. El último verso del poema *Adu-ți aminte de Țară* (*Acuérdate del País*) recalca la idea de no olvidar las raíces, los lugares de origen.

El poema entero está dedicado a aquellos que por diferentes motivos tuvieron que abandonar el lugar al que llamaron patria, para vagar por el mundo con el pensamiento y con el alma hacia ese espacio dominado por la Osa Mayor. El yo poético quiere animar a sus compañeros de siempre a llevar con ellos, en sus maletas-recuerdo, la imagen del país. Ésta será la compañera errante de todos los que escogieron el exilio.

Otro poema muy ilustrativo para observar el tratamiento poético del destierro es el que lleva por título precisamente *Exil*, que reproducimos a continuación:

EXIL

O sabie-nfiptă-ntr-un pămînt străin,
Pe-o coastă aspră, ruptă de puhoai,
Așteaptă să se spele de venin
O toamnă grea țesută-n fir de ploaie.

Tremură-n brize trupul de oțel,
Cu-n strop de sânge pe tăișul supt.
O frunză moartă lunecă pe el,
Un vis, cald încă, piere dedesupt.

Cad raze reci de seară pe tăiș,
(E un amurg această spadă vie)
Iar toamna care latră din frunziș
Se teme să se-arunce în câmpie.

Un braț, departe, caută mânerul
Care vibrează-n vânturi ca un crin.
Spada-i departe. Sumbro, cavalerul
Își sparge pieptu-ntr-un pumnal străin.

EXILIO

Una espada clavada en tierra ajena,
En áspera cuesta, rota por raudales,
Aguarda que se lave de veneno
Un fatigoso otoño tramado en hilo de lluvia.

Tiembla en brisas el cuerpo de acero,
Con una gota de sangre en el filo seco.
Una hoja muerta se desliza sobre él,
Un sueño, vivo aún, parece debajo.

Fríos rayos de la noche caen sobre el filo,
(Es un atardecer esta viva espada)
Y el otoño que ladra del follaje
Teme echarse en la pradera.

Un brazo, lejos, busca el puño
Que vibra en vientos como un lirio.
La espada está lejos. Sombrío, el caballero
Rompe su pecho en un puñal ajeno.

El poema *Exilio* se encuentra en la segunda parte del tomo titulado *Romance lírico* que, como se mencionó antes, corresponde a la etapa italiana del escritor. Son versos escritos en clave metafórica no para los profanos, sino para aquellos iniciados que se pueden liberar de la existencia física y acceder a ese existir más profundo, más etéreo, en contacto directo con la alteridad. Las cuatro estrofas están dominadas por una atmósfera lóbrega que se refleja tanto en los vocablos como en los símbolos que usa el poeta, como *el lirio* (crin), *la espada* (spadă, sabie), *la pradera* (câmpie), entre otros. El léxico escogido por Vintilă Horia semánticamente remite a la escisión, a la ruptura y a los instrumentos de dolor, como por ejemplo *hoja muerta* (frunză moartă), *perece* (piere), *sangre* (sânge), *veneno* (venin), *filo* (țaiș), *espada* (sabie, spadă), por citar algunos.

El título del poema es muy significativo dado que, para muchos, pone nombre a una condición existencial muy difícil de aceptar y de comprender, que además el mismo poeta vive. Mediante este canto del dolor, el ser humano desterrado quiere poner en palabras lo que muchos evitan hasta nombrar. El valioso intento del poeta de bajar a sus profundidades para encontrar la forma y los vocablos necesarios para explicar la verdadera naturaleza del exilio se transpone en papel en una serie de imágenes impactantes para el ojo y el oído de los que no vivieron el drama del destierro. Se podría decir que el poema introduce al lector desde el título en el

desarrollo lírico. La introducción del tema se da no sólo mediante el título, sino también a través de una serie de palabras explícitas, en este caso *extranjero, exiliado, país*. El desarrollo del contenido fundamental del poema se realiza, así como decía Tomaşevki, no mediante el cambio de tema, sino por la elección de motivos secundarios en relación con el tema fundamental.

Al comienzo del texto, el adjetivo *clavada*, que transmite la idea de violencia del acto, de irritación, de impotencia ante el inexorable destino. El nombre *espada* viene a subrayar el acto a través de su significado. Como es bien sabido, la espada además de ser símbolo de la fuerza y de la valentía, en este caso la del ser desterrado ante el cruel destino, es también conocimiento. Mediante esta imagen el poeta hace hincapié en la función de surgir de un manantial, que aquí es el conocimiento de los límites de uno mismo, de la fuerza de llegar al interior. Esta idea está recalcada por el sintagma *tierra ajena*, porque en el caso de cualquier desterrado, y más aún si se trata de Vintilă Horia, la comprensión del yo y de sus indestructibles raíces se concreta fuera del espacio definitorio para el individuo. El calificativo *áspera cuesta*, recalcado por la metáfora *rota por raudales*, evidencia la aridez de la tierra extraña en la cual el desterrado tiene que encontrar la tranquilidad, pero al mismo tiempo subraya el trabajo y la intranquilidad del exilio, hecho que propicia el conocimiento.

Asimismo se podría considerar la espada como símbolo de la palabra, de la elocución, y por lo tanto, podría remitir al exilio lingüístico, porque el destierro geográfico conlleva uno de idioma. El verso *Aguarda que se lave de veneno* se relaciona con los significados de la *espada*, en primer lugar en el sentido de la tristeza que el destierro lleva implícito y en segundo lugar liberarse del *veneno*, de la

amargura que expresan sus palabras, para poder acceder a ese léxico diáfano que describe el estado de gracia que es el encuentro con la alteridad entendida en sentido levinasiano y neoplatónico. El calificativo metafórico en *fatigoso otoño* subraya el cansancio del hombre cara a cara con el implacable destino, pero al mismo tiempo al tratarse de una de las estaciones del año que marcan el ritmo de la vida y la alternancia cíclica, se hace hincapié sobre la fuerza regeneradora del caminante por *tierra ajena*. La metáfora *tramado en hilo de lluvia* hace pensar en una telaraña, sinónimo del destino sólo que esta vez el hilo, de por sí frágil, ahora va acompañado por la lluvia, símbolo de las influencia celestiales, de la fertilidad de la mente y de las influencias espirituales. Subrayan la delicadeza del ser fortalecido por el contacto con la divinidad y consigo mismo, contacto mediado por el exilio.

En la segunda estrofa el motivo del exilio está bajo el signo del dolor y de la muerte. Ésta aparece en vocablos como *hoja muerta*, *perece*, *filo seco*, *gota de sangre*. El ser separado del país que tanto añora aparece desde el primer verso en la metáfora *cuerpo de acero*. El dolor parece haber petrificado al sujeto y el cansancio de tanto luchar contra fuerzas más poderosas que el ser transforma las gotas de sudor en *gotas de sangre*, símbolos del arduo trabajo tanto con las adversidades de la vida como consigo mismo. El verso *una hoja muerta se desliza sobre él* remite al *filo seco* que representa al filo sin afilar, sin fuerza cortante en el cual hasta una hoja de otoño, es decir sin savia, no se corta. La *hoja muerta* podría ser una característica más del *cuerpo de acero* que es semejante a ella, porque al estar petrificado le falta la savia, el deseo de vivir. La misma idea se continúa en el último verso de la estrofa *un sueño, vivo aún, perece debajo*. El sueño que *perece debajo* es símbolo de los deseos más profundos del individuo, y en el caso de los desterrados el de regresar a la patria

perdida, pero la aposición *vivo aún* transmite la idea de que hasta para el exiliado la esperanza es la última que *perece* bajo las impotencia y el cruel destino.

En la penúltima estrofa el motivo central de la poesía se enriquece con más fuerza expresiva gracias a las imágenes que permiten al lector sumergirse aún más en el lado lleno de ideas profundas, filosóficas del poema. El calificativo metafórico en *fríos rayos de la noche* remite a la influencia fértil del orden espiritual, de la emanación luminosa que se separa del centro que es la purificación del individuo. La aposición (*Es un atardecer esta viva espada*) introduce una metáfora *atardecer* que representa el fin de un ciclo, de la preparación de una renovación, en este caso la del individuo que mediante los *rayos de la noche*, símbolo de lo espiritual, se prepara para un nuevo comienzo. También recalca la imagen espacio-temporal, el momento en suspenso, el otro mundo, pero al mismo tiempo es la nostalgia, la esperanza que está *viva aún* en el pecho petrificado del caminante por rutas desconocidas.

Dado que al principio y al final del verso aparecen los vocablos *rayos* y *filo*, se potencia la dilatación espacial y hacen que la línea sobresalga y que el verso siguiente sea más breve, además crean un blanco acorde con la luz cortante, espiritual, purificadora. El poema continúa con una animalización *otoño que ladra*. El otoño, como aparece más arriba explicado, indica lo cíclico porque es una de las cuatro estaciones del año. Es el momento en que los frutos de la tierra se recogen si se trata de una sociedad agraria, pero también cuando el individuo entra en el invierno de la vida. La metáfora *ladra* simboliza al perro, animal *psicopompo* que ayuda a pasar el río de la muerte y que también ayuda al individuo a cruzar al espacio espiritual. El último verso *teme echarse en la pradera* hace referencia al verso

precedente, sólo que al aparecer la *pradera* que es la representación del espacio terrestre sin fin, con todos los significantes horizontales y verticales, remite a lo trascendente que baja y no sojuzga y se doblega. Remite a la noción de *noologia abisal* de Blaga. Este acceso a lo trascendental es específico para los rumanos, porque en su concepción Dios baja. También hace referencia al espacio ondulado típico en el pensamiento rumano y a unos espacios sacros en contraposición con los profanos. El ladrido del perro y los rayos de la noche ayudan al exiliado a llegar a ese lugar donde el acceso a sus espacios le es permitido mediante el atardecer, es decir, la nostalgia.

En la última estrofa aparece por primera vez el individuo *un brazo, caballero* sin que esté escindido detrás de metáforas o adjetivos. La persona aparece desde el primer verso: *un brazo, lejos, busca el puño*. El adverbio *lejos* hace hincapié en la imagen espacio-temporal de distancia, introduciendo el encabalgamiento de los versos 14 y 15. El mismo encabalgamiento recalca la comparación *brazo/ que vibra como un lirio* donde el *lirio* es símbolo de las posibilidades antitéticas del ser, de la pureza y del fin de la metamorfosis. Acompañado por el verbo *vibra* manifiesta la fragilidad del ser ante la manifestación de la divinidad, de la energía que es el *viento*. Aparece de nuevo *la espada*, que esta vez *está lejos*, hecho que marca el lugar en el tiempo y en el espacio del dolor y de la palabra llena de veneno. El encabalgamiento *Sombrío, el caballero/ Rompe su pecho en puñal ajeno* obliga al metanálisis. El adjetivo *sombrío* es una característica del individuo que rompe la pared de defensa que era inaccesible. Su protección es un *puñal ajeno* que combina su fuerza destructiva con la constructiva. Se rompió, se destruyó el dolor para construir al nuevo ser, renovado y fortalecido para continuar su camino por los meridianos del mundo.

La construcción circular del poema marca el regreso al motivo inicial después de que el tema ha sido desarrollado; por eso su significado se enriquece mediante las asociaciones realizadas y por las fórmulas léxicas que el poeta escogió para explicar el exilio con sus aspectos.

Se podría decir que en un primer nivel interpretativo se trata sólo de un caballero caído en el campo de batalla que en vez de dejarse matar por sus enemigos prefiere suicidarse. En un segundo nivel, el personaje principal es el desterrado, ese ser roto y fragmentario, sacado de su espacio, que siempre permanecerá suyo debido al patente sentimiento espacial, echado en otras partes de las que tiene que hacer su geografía. El poeta habla del arduo camino que significa llegar a sí mismo, a la alteridad, a entender que donde quiera que estés siempre estarás atado a tus lugares, que son como un oasis en el desierto que es la vida de un individuo sin tierra.

El tema de la obra de Vintilă Horia es el reflejo de la nostalgia, del *dor* o de una herida interior, que es el impulso y la fuente de la creación. El escritor vive un profundo y auténtico sentimiento de la patria y, como se puede observar en sus novelas, está acentuado a través de la creación mítica del espacio rumano y de la ortodoxia, como decía Ana Selejan en *Meditația religioasă în romanele lui Vintilă Horia* (2009). Él convertirá el *dor* y el dolor de estar lejos de la patria tan querida en tema predilecto de sus novelas y de su poesía. En sus novelas el escritor no crea sólo unos personajes excepcionales, sino también unos espacios de margen, fuente de mediación sobre la superioridad o inferioridad de unos pueblos sobre otros. Unos de estos espacios marginales es el de la etno-génesis de la latinidad oriental, que aparece como una figura circunscrita geográficamente en las novelas y las poesías de Vintilă

Horia; por consiguiente, mitifica el espacio rumano. El punto común de estos espacios escogidos, o como decía el autor, lugares altos, es la auténtica religiosidad, la dimensión espiritual, o según señalaba Lucian Blaga el trascendente que baja, específico de estos lugares de Dios. Los espacios escogidos llevan el signo de lo sacro y son el lugar de la aventura iniciática, a la cual acceden los personajes con deseos de la Verdad y revelación. Estos viajes iniciáticos le dan la oportunidad de crear geografías sacras.

Desde el punto de vista de la fórmula épica que utiliza el autor, podríamos decir que se inscribe en lo que Hermann Broch llamaba *novelas polihistóricas*, es decir, novelas donde la interrogación histórica se combina con la interrogación existencial moderna, individual o social, con la reflexión espiritual. Las novelas de Vintilă Horia tienen como eje la meditación religiosa y, según Ana Selejan, ocupan el lugar de la novela mística en la literatura rumana.

Vintilă Horia vive ancorado en su obra, pero al mismo tiempo en contra de su tiempo. Él es un pensador transgresor que tuvo la capacidad de re-crearse en varios idiomas; es el autor cuya obra, verdadero cosmos en expansión, iluminará “ce millénaire par une forte opposition métaphysique au nominalisme qui ravage et ronge la culture contemporaine” (Crăciunescu 2008: 14)⁸⁸.

En la obra de Vintilă Horia el exilio (despedazamiento y despertar, conocimiento y liberación) aflora un nuevo tipo de metafísica o mejor dicho una

⁸⁸ ... este milenio con una fuerte oposición metafísica al nominalismo que arrasa y corroe la cultura contemporánea.

nueva perspectiva sobre el mundo. El exilio es sólo una puerta hacia nuestro mundo.

Pompiliu Crăciunescu decía sobre el mundo de Vintilă Horia que:

Foncièrement transgressive, cette vision ne signifie nullement négation de la Réalité, mais bien au contraire : transgresser n'est pas détruire ou oublier, mais intégrer. Conséquemment, la délivrance est connaissance indivise, de par sa nature ouverte et contradictoire. Le recours au *tiers inclus*, à l'indéterminisme de la physique quantique, à l'amour et au Sacré, nous indique la *reliance* qui régit l'infini de la complexité où l'homme vit depuis sa naissance (Crăciunescu 2008: 15)⁸⁹.

La obra de Vintilă Horia plantea el problema del hombre nuevo, que para el autor es quien va a devenir en el más allá de la Kali Yuga⁹⁰ y de la decadencia histórica. Su obra es la búsqueda de un nuevo sujeto. Sobre este problema Pompiliu Crăciunescu afirmaba que:

L'enjeu, cela va de soi, est de taille: il est grand temps, postule Vintilă Horia, de se rendre compte que sans la résurrection du Sujet – trop longtemps englouti par toutes sortes d'idéologies (politiques, scientistes, religieuses, etc.) – l'homme court à sa propre perte. Or, étant donné que l'indicible richesse du Sujet – y compris la valence sacrée le reliant au monde infini de la Réalité – n'apparaît que dans la *traversée-inclusion de savoir constitués*,

⁸⁹ Fundamentalmente transgresora, esta visión, no significa solo la negación de la Realidad, sino el contrario: transgredir no es destruir u olvidar, sino integrar. En consecuencia, la liberación, por su carácter abierto y contradictorio, es conociendo indiviso. Recurriendo a un *tercer incluido*, al indeterminismo de la física cuántica, al amor o a lo sagrado, nos indica la *relación* que rige la complejidad del infinito o la vida del hombre desde su nacimiento.

⁹⁰ Kali Yuga literalmente significa “la edad del vicio” y es la última de las cuatro etapas que el mundo atraviesa, como parte del ciclo de yugas descritos en las escrituras insias. Las otras edades son: *Satya Yuga*, *Treta Yuga* y *Dvapara Yuga*. Los hindúes creen que la civilización humana degenera espiritualmente durante el Kali Yuga, que se conoce como la Edad Oscura. El “kali” de Kali Yuga significa lucha, discordia, disputa. Los atributos de Kali Yuga en relación con el soberano son: los gobernantes se convertirán en poco razonables: impondrán impuestos injustamente; ya no verán como su deber promover la espiritualidad, o proteger a sus súbditos: se convertirán en un peligro para el mundo. Los atributos de Kali Yuga en las relaciones humanas son: la avaricia y la ira serán algo común. Los seres humanos mostrarán abiertamente hostilidad hacia los demás. Se dará la ignorancia del dharma (moral), la gente tendrá pensamientos de homicidios sin justificación alguna y no verán nada malo en eso, la lujuria se verá como algo socialmente aceptable y la relación sexual será vista como requisito central de la vida; el pecado se aumentará de forma exponencial, mientras que la virtud se desvanecerá. La gente hará promesas y las romperá al poco tiempo, las personas se volverán adictas a bebidas embriagantes y drogas, los gurús ya no serán respetados y los alumnos intentarán hacerles daño.

la littérature de Vintilă Horia devient *translittérature*. Sa «nouvelle métaphysique» - autrement dit, la *nouvelle pensée* qu'il y déploie – *offre et exige*, de ce fait, une *perspective transdisciplinaire* (Crăciunescu 2008 : 16)⁹¹.

Toda la obra de Vintilă Horia está impregnada por su concepción acerca de la literatura y el conocimiento. Creía que la literatura es forma de conocimiento, es en realidad transliteratura. Ve en ésta una forma compleja de conocimiento, donde el arte, la ciencia y la filosofía emergen para dar forma a la transliteratura que está escrita para un hombre venidero, un nuevo tipo de persona capaz de entender su mensaje, de vivir en ese cosmos transliterario de Vintilă Horia. El encuentro con ese hombre es en realidad el encuentro con nosotros mismos.

La obra de Vintilă Horia es una transmisión del mensaje, pero también una manera de despertarse. El cosmos de su obra es portador de la gran responsabilidad de auto-trascendencia.

⁹¹ El reto está a su altura: hace tiempo, postula Vintilă Horia, que se dio cuenta de que sin la resurrección del Sujeto –demasiado tiempo absorbido por todo tipo de ideologías (políticas, científicas, religiosas, etc.)- el hombre se dirige hacia su propia pérdida. Sin embargo, desde la inefable riqueza del Sujeto –que comprendió el valor sagrado de la relación del mundo infinito de la Realidad- que sólo aparece en la *travesía-incluida* del conocimiento, la literatura de Vintilă Horia se convierte en *transliteratura*. Su “novella metafísica” –en otras palabras el nuevo tipo de pensamiento que él desarrolla- ofrece y exige, por lo tanto, una *perspectiva transdisciplinaria*.

3.3. George Uscătescu

George Uscătescu (véase el adjunto 17) ensayista, poeta y editor rumano, nació en Curteanca-Crețești⁹² el 5 de mayo de 1919 y murió el 11 de junio de 1995 en Madrid. Estudió simultáneamente en la Facultad de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Bucarest y en 1941 obtuvo una beca en Roma y así llegó a tener dos doctorados en la Universidad de Roma, uno en 1941 y otro en 1943. Después de la segunda guerra mundial se estableció en España y en 1955 le concedieron la ciudadanía. Fue profesor en la Universidad de Barcelona y catedrático en la Universidad Complutense de Madrid, director del Departamento de Teoría de la Cultura y Estética General, Presidente de la Sociedad Ibero-Americana de Filosofía. De los tres autores tratados en el trabajo, él es el único que pertenece al movimiento legionario⁹³. Su testimonio es la letra dirigida a Mircea Eliade por Alexandru Busuioceanu.

En el exilio publicó tomos de filosofía, de teoría de la cultura y politología en español y colaboró con poemas, ensayos, artículos y reseñas en rumano en las revistas *Destin* (de la que fue fundador), *Orizonturi*⁹⁴, *Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg*⁹⁵, *Cuvântul din exil*⁹⁶, *Caete de Dor*⁹⁷, *Ființa Românească*⁹⁸, *Revista Scriitorilor Români*⁹⁹.

⁹² Curteanca-Crețești es una localidad en la provincia de Oltenia, situada en el sur de Rumanía.

⁹³ Movimiento Legionario o la Legión del Arcángel Miguel, fue una organización fundada en Rumanía de entreguerras el 24 de junio de 1927 por Corneliu Zelea Codreanu, como resultado de la ruptura entre él y su principal defensor y mentor A.C. Cuza (que no se confunda con I.C. Cuza), como una legión paramilitar de orientación nacional-fascista. Fue disuelta en enero de 1941.

⁹⁴ Orizonturi es la revista del Círculo de Estudios e Investigación Científica de los rumanos en Alemania. Aparece en Stuttgart de junio de 1949 hasta enero-junio de 1953.

⁹⁵ *Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg* aparece en Freiburg im Bressgau de 1953 hasta 1957/1958 y de 1967/1968 hasta 1990/1991.

⁹⁶ *Cuvântul din exil* aparece en Freiburg b. Munich, de junio 1962 hasta marzo-abril 1967.

George Uscătescu fue un importante y prolífico intelectual, que en sus artículos y sus obras tocó asuntos de gran interés y además muy variados. Una de sus preocupaciones constantes, igual que en los escritores antes examinados, fue difundir en el extranjero el valor espiritual rumano. Lo hizo mediante sus artículos y sus libros como *Relaciones culturales hispano-rumanas* (1951), *El problema de Europa* (1949), *La concepción jurídica rumana* (1949), *Rumanía, pueblo, historia, cultura* (1951), *Europa ausente* (1953), *La mort de l'Europe* (1957), *La diplomatie europeéene et l'unité roumanine* (1960), *Aventura de la libertad* (1967), *Utopía y plenitud histórica* (1963), *Nemesis y Libertad* (1968), *Antinomie Della Liberta* (1970), *La otra casa de la libertad* (1985), *Historia de la Filosofía* (1978), *Augustín, Nietzsche, Kierkegaard* (1985).

Constantin Noica decía en un artículo que dedica al autor en el tomo conmemorativo *Cultura y existencia humana* (1985) que su amigo parecía ser no sólo un autor sino un mapa, porque leyéndolo tenía la sensación de crear los contornos de un nuevo continente, uno “mental”, una verdadera “Atlántida”. Sus trabajos no tienen carácter cerrado, sistemático y frío, sino abierto y el tono de un tipo de pensamiento pasional, implicado en la existencia, en lo humano. Zoe Dumitrescu-Buşulenga decía, en prólogo del libro *Proces umanismului* (1987), que:

De la alta temperatura de cada palabra de este autor, procedente de una cultura apolínica, marcada por una visión armónica y antropocéntrica del mundo, como es la rumana, y constantemente propagando esta cultura, sientes que estás ante un humanismo que no abdica de la dignidad una vez fijada en el genio mirandolino, llevando con orgullo la insignia de la libertad interior absoluta. Y de todas sus obras efectivamente se ve aparecer el mapa

⁹⁷ *Caete de Dor* aparece en París, de 1951 hasta 1960.

⁹⁸ *Ființa Românească* aparece en París, de 1963 hasta 1968.

⁹⁹ *Revista Scriitorilor Români* publicación de la Sociedad Académica Rumana de Roma. Aparece en Roma, y en Munich, entre 1962-1990 y 1975-1977.

de un nuevo continente espiritual, porque en el laberinto del mundo contemporáneo, George Uscătescu, aboceta el gesto noble, audaz, de enderezamiento y recuperador del modelo apolíneo de un mundo centrado de manera racional al nivel de una síntesis superior (Uscătescu 1987: 12).

Además de esta faceta tan erudita y compleja, continuó su ritmo de creación constante en la constelación lírica, en verdad edificadora. Escribió varios tomos de poesía tanto en español como en rumano, como por ejemplo *Nou itinerar* (1968), *Thanatos* (1970), *Dărâmat Ilion (Derribado Ilion)* (1972), *Melc sideral (Caracol sideral)* (1974), *Memoria pădurii (Memoria del bosque)* (1977), *Millenarium* (1980), *Autobiografie* (1985), a los que hay que añadir el tomo de *Poezii* que apareció en Rumanía en 1980 y la antología *Poemas de la tierra perdida* (1991).

La línea poética que se puede destacar en sus poemas es el sublime espectáculo de la muerte, símbolo de un universo alienante, del enajenamiento y de la “desagregación”. Él cultiva una poesía de factura solemne, con incantaciones¹⁰⁰ líricas y filosóficas, en las cuales se puede apreciar con facilidad la aspiración hacia lo absoluto, hacia las fortalezas eternas del pensamiento. Es la lírica de ser humano roto, desterrado, del ser que tiene que enfrentarse al inexorable paso del tiempo, con la nostalgia del país y de la tierra natal. Mircea Popa decía que:

La nota contemplativa es dominante, entre la sonoridad exterior y el sentido oculto del canto, instituyéndose en puente armónico de conexión a través de la nota elemental-trágica mediante la cual el ser es absorbido en un halo de preguntas. Un estetismo fundamental, generador de largas visiones descriptivas, abarca áreas de interiores decantaciones, de impulsos místicos, de inédita correspondencia. Al estado lírico le corresponde un refinamiento

¹⁰⁰ He escogido esta palabra porque así como aparece en el diccionario de la Real Academia denota un “acción y efecto de encantar a personas, animales o cosas con un poder preternatural” igual que la poesía puede fascinar mediante sus referencias líricas y filosóficas a los lectores.

externo al que se llega por el cincelado, por préstamos métricos de la poesía tradicional rumana, en la que descubrimos a Eminescu, Blaga, Barbu, de los que a veces toma frases enteras, como el llanto o el desencanto ritual. Esta sobreposición de diferente material poético sobre una consustancial capa andaluza confiere a su poesía especificidad (Popa 1998: 179).

Nicu Caranica, poeta que le dedicó un estudio absolutamente fundamental, consideraba que la fineza de la expresión de George Uscătescu remite a tres grandes líricos: Ungaretti, Eliot y Ezra Pound:

De Ungaretti (el Ungaretti de *Allegria*) aprendió cómo estremecer de inefable maravilla una sola palabra de un solo verso. Recuérdese la famosa *Mañana* ungarettiana, poesía formada por dos versos: «*M'illumino/d'immenso*». De Eliot conservó el descubrimiento de que los conceptos y las frases más abstractas (una vez anti-poéticas) pueden llevar hacia arriba y ser transformadas por el alma lírica. [...] Pero George Uscătescu es el hombre que no se detiene en intermediarios más o menos decadentes, sino que va directamente a las fuentes, al acto ontológico de la poesía. Su relación con Ezra Pound es más bien una relación de profundidad (*Apud* Popa 1998: 179-180).

En sus poemas se puede destacar la fuerza de la palabra, un tipo de sintaxis nuevo, sin que se alinee a los cánones, que va desde la aceptación de lo primordial hasta la profunda búsqueda de lo absoluto.

Thanatos (1970) es un tomo que toca las cuerdas supra-sensibles del ser, ese lugar de pureza y perfección, pero al mismo tiempo de redención, lugar en el que el ser desterrado puede encontrar su nacimiento, es decir, su re-nacimiento. El motivo central del tomo, como se observa desde el título, es la muerte y en este caso la muerte del poeta, que se convirtió en una persona impotente y débil ante todas las adversidades que le acosaron en la vida. Es un libro dominado por imágenes visionarias semejantes a las de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira, vaca pintada paca*

en los prados del planeta que tienen como fondo la ciudad como símbolo de la destrucción: *Máquinas infernales miriadas*, de la pérdida de las raíces. La ciudad industrializada aparece como fondo de unos de los poemas y transmite la sensación de urbe en desarrollo que equivale a la muerte de lo natural y, por lo tanto, del hombre *Las grandes certidumbres sienten bajo ellas la arenosa natura*. Remite a un mundo en extinción, donde se da paso a la reconstrucción del ser y a la vez del mundo, donde los valores espirituales ya no tienen valor ninguno. Es un mundo moderno dominado por la industrialización, *Las máquinas venideras han aparecido sobre los grandes edificios* y la mecanización del ser. Se construyen hombres sin atributos ni valores. Es un libro donde la alternancia de la primera y segunda persona de singular confiere carácter dialógico entre el ser como cuerpo y el ser como alma. Para poner ejemplos veo oportuno analizar unos poemas de este tomo y así constatar tanto la carga afectiva como el tema que sobresale desde el título.

THANATOS 1

Cansado me inclino sobre la orilla
La columna de azul se ha abierto arriba en el cielo
La tabla historiada del mundo ha abierto sus faldas
El universo pudo un instante leer el profundo destino
El verde de abajo, el azul de arriba hermanados
En el temblor de la hora última desgarrada. La
hora última encuentra la hora primera Máquinas
infernales miriadas detienen su marcha
El ojo despierto muere bajo el párpado de la eternidad.
Los caminantes se han quedado sin camino, la luz sin pradera,
Cantos de pájaros han quedado suspendidos en los espacios.
En aquel instante he sentido en lo profundo cómo palpita
La sal insatisfecha de horizonte de la tierra.

Y he permanecido así en vela entre sueño y agonía.
Se nos ha dicho hace tiempo que no durmamos
Mientras a ÉL le dura la Agonía.
Pero el mundo ha recordado la muerte del dios Pan
Y he dejado de creer en el soplo de la vida De la Agonía, eterna refulgente
agonía.
Sueño Agonía, Agonía Sueño, Vela suave
¡Oh! juego de los instantes felices permanece
En la repetida urdimbre del Destino
En recuerdo del gran Pan muerto hace tiempo.

Es un poema que desde el título conduce hacia el tema central que es la muerte, la extinción de un mundo entrado en la última era, o como diría Vintilă Horia en Kali Yuga. La factura del texto es similar a la del libro citado de Dámaso Alonso, porque las imágenes visionarias junto con la urbe, símbolo de la destrucción y de la mecanización, crean la sensación de declive del mundo y del ser, pero al mismo tiempo la ciudad es el lugar donde el hombre intenta llegar a sí mismo, al contacto con la alteridad a pesar de todas las dificultades que el destino le pone en el camino. A lo largo del poema se evidencian los dos planes siempre opuestos: arriba-abajo, cielo-tierra. La elección léxica semánticamente revela el tema central del poema, y de ahí palabras como *desgarrada*, *muere*, verbos de sentimiento que facilitan la ubicación del yo dentro del desarrollo lírico como *he sentido* o una paleta variada de símbolos. El asunto del poema se introduce de forma gradual, dando así intensidad, mediante una serie de palabras vinculadas: *extinción*, *yo*, *Dios*. El poema se desarrolla en dos planos. El primero muestra la extinción del mundo mediante imágenes fuertes que corresponden a la tierra. Asimismo el fin viene subrayado por la dicotomía tierra-cielo, como dos esferas diferentes cuya unión en este plano enfatiza el

sentimiento de la muerte. El segundo plano corresponde a la aparición del yo poético en el desarrollo lírico que da más intensidad y comprensión al plano precedente.

Desde el principio aparece la sima mediante el sustantivo *orilla*, que hace que los siguientes versos sobresalgan y al mismo tiempo crear la imagen visual de un precipicio. Esta forma se conserva a lo largo de todo el poema, transmitiendo la idea de vida al borde de una pendiente, que en realidad es la vida de un desterrado, cuyos sentimientos están siempre *in extremis*. La metáfora del segundo verso *columna de azul* referida al cielo confiere al verso circularidad *La columna de azul se ha abierto arriba en el cielo*. La preposición *arriba* da más importancia al plano celestial o espiritual. En diferentes culturas las columnas simbolizan la relación que se establece entre la tierra y el cielo, siendo consideradas los pilares que sostienen la tierra y también el paso de un mundo a otro. La diferencia entre las dos entidades (tierra-cielo) está recalcada por el paralelismo sintáctico entre los versos 2 y 3. En el siguiente verso el sintagma nominal *tabla historiada del mundo* remite por la simbología del sustantivo *tabla* al fragmento bíblico del Éxodo, donde Dios llama a Moisés para entregarle los diez mandamientos, porque la ley de la moral baja desde el cielo. Este sustantivo también puede acentuar la concepción según la cual el destino está escrito por Dios en la tabla. Pero el hecho de que haya sido *historiada* subraya la extinción, el fin del desarrollo de la vida, su transitoriedad.

El mismo planteamiento se observa en el verso *El universo pudo un instante leer el profundo destino*, que acentúa la intención del poeta de transmitir la sensación de final. La demarcación de los dos planos es recurrente en este poema y esta vez aparece con metonimias: *El verde de abajo, el azul de arriba*. Esta diferencia de

planos representa la rivalidad entre lo inmanente que corresponde a la tierra y lo trascendente que coincide con el plano superior, es decir, el cielo. Desde siempre estas dos entidades están cara a cara y se definen recíprocamente.

El encabalgamiento *hermanados/ En el temblor de la última hora desgarrada* subraya la indispensable relación entre los dos niveles y mediante el adjetivo *desgarrada* pospuesto patentiza el motivo de la *última hora*. Por consiguiente, el sustantivo acompañado por el adjetivo en el grado positivo sugiere que el tiempo llegó a su punto cero, al final, para dar paso a un nuevo comienzo. El mismo asunto continúa en el verso *La hora última encuentra la hora primera* que recalca la circularidad reforzando una vez más la extinción, la muerte. Si hasta este momento el ritmo de la agonía era lento, ahora cobra más intensidad. La energía destructiva cobra más ímpetu mediante imágenes surrealistas o alusiones a creencias esotéricas. En el verso 8 *las máquinas infernales* incluyen el mundo mecanizado y hacen referencia al avance industrial. El incremento de la mecanización está sugerido por el sustantivo *miriadas* que expresa cantidad, inmensidad.

En el siguiente verso el *ojo despierto* remite al tercer ojo que *muere bajo el párpado de la eternidad*, es decir, el contacto con la divinidad, con la alteridad, con la espiritualidad es cada vez más difícil. El tono fúnebre continúa en los dos siguientes versos: *Los caminantes se han quedado sin camino, la luz sin pradera,/ Cantos de pájaros han quedado suspendidos en los espacios*. En el primero está clara la alusión al poema machadiano y se reitera la condición del exiliado, vagabundo por geografías extranjeras. *La luz sin praderas* remite al horizonte espacial ondulado rumano, donde el contacto con la divinidad es más fácil, sólo que ahora *la luz*, es decir Dios/

Alteridad, se quedó sin su poder. En la próxima línea se mantiene la referencia a ese espacio que delinea el Paraíso, con la única mención que, ahora, hasta el *canto de los pájaros* símbolo de la tranquilidad, dejó de oírse. Por lo tanto, los últimos versos del primer plano hacen hincapié en el carácter cada vez más mecanizado del ser, incapaz de acceder a la alteridad, atrapado como en una telaraña en las garras de la urbanización, símbolo de la deconstrucción tanto del mundo como del ser.

Si hasta este momento el poeta presenta el final de forma apocalíptica, pero adoptando un tono neutro, ahora prefiere darle al poema un matiz más personal mediante el uso de la primera persona *he sentido, he permanecido*. En los versos *En aquel instante he sentido en lo profundo cómo palpita/ La sal insatisfecha de horizonte de la tierra* la metáfora *sal insatisfecha de horizonte* que señala el rocío evidencia la transitoriedad, el carácter pasajero de las cosas y de la vida. Por lo tanto, el yo lírico entendió el mensaje del final del mundo, cuya extinción remite exactamente a la provisionalidad de las cosas, incluyendo el mundo en todas sus manifestaciones, es decir la dicotomía tierra-cielo. Este entendimiento sucede *en velo entre sueño y agonía*. Si la vigilia se comprende en el sentido que Macedonio Fernández dio al término en el libro *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, entonces hasta su permanencia en ensueño puede considerarse parte de la realidad.

La vigilia se continúa en los versos *Se nos ha dicho hace tiempo que no durmamos/ Mientras a Él le dura la Agonía*. El estado de vela patentiza la connotación espiritual de ésta, el estar despierto con la mente para poder acceder a la alteridad, al encuentro consigo mismo. Aparece por primera vez *Él*, es decir Dios, cuya *existencia* está en declive, en *Agonía*. Dado que el sustantivo está escrito con

mayúscula, da más fuerza y violencia al trance de la muerte. En el siguiente verso *la muerte del dios Pan*, Pan es metonimia del poeta. Se crea así la equivalencia entre poeta y Dios como símbolo creativo. El uso de los verbos de percepción *ha recordado* y *creer* amplifica la desaparición del dios-poeta. En la última parte del verso 18 *Y ha dejado de creer en el soplo de la vida De la Agonía, eterna refulgente agonía* mediante una serie de adjetivos metafóricos se da más ímpetu a la muerte del poeta-pan. El quiasmo del verso *Sueño Agonía, Agonía Sueño, Vela suave* enfatiza el estado de vigilancia y el vaivén entre el sueño y la muerte o hasta la relación que se establece entre ambos.

Entre los dos últimos versos se establece una relación temática, que es el recuerdo: *¡Oh! juego de los instantes felices permanece/ En la repetida urdimbre del Destino*. La rememoración va sugerida por los *instantes felices* que se comparan con una telaraña. La asociación entre el destino y la telaraña viene a subrayar la maraña del exiliado por el mundo y del ser en la vida. El último verso es una intertextualidad nietzscheniana *En recuerdo del gran Pan muerto hace tiempo*. Si Nietzsche proclama la muerte de Dios, entonces debido a la equivalencia en este poema entre el poeta y Dios, se podría decir que no sólo se afirma la muerte del Ser Supremo, sino también del poeta. La muerte del Pan se interpreta tanto en sentido estricto de muerte física como espiritual, porque al ser exiliado, el hombre-poeta muere pues los lazos con sus fuentes creativas se interrumpen. Por lo tanto, la metonimia Pan-Poeta hace hincapié sobre la muerte del vate exiliado, que sin estar en contacto con el mundo dionisiaco no puede acceder a lo trascendente que baja. Por lo tanto, ya no encuentra el camino hacia sí mismo, hacia la alteridad en este mundo-tiempo que ha entrado en la última época, la del apagamiento. Es evidente que el poema no sólo transmite la idea de la

muerte del ser lejos de sus raíces, sino también de suposiciones científicas. El mundo y el tiempo descarnados en plena demolición constituyen la imagen catóptrica del microcosmos del individuo desterrado.

El siguiente poema debería ser visto como continuación de la poesía anterior y al mismo tiempo como prolongación de las ideas del ser en el plano lírico. Así como se podrá ver más adelante el fundamento de la poesía este poeta es el mito, con el que juega y transforma, recreado o dándole a éste nuevas valencias.

THANATOS 11

Wohin sind die Tage Tobiae...

Para nosotros, para los años difíciles, último descanso,
No encontraremos ángel de la guarda,
Ni el brazo dulce de Antígona
No nos conducirá al último peldaño
El exilio es castigo, el gran castigo
Del siglo sin piedad
De la tristeza no confesada
Los ángeles duermen en los rincones
Dios duerme
Un sueño ontológico envuelve todo
Y, sin embargo,
Este no es el sueño del comienzo
Ni el sueño que sigue al último gemido
Es el sueño del diálogo
Sueño titánico cotidiano
En él yacen nuestros años dispersos
Mis años, tus años
Los años de todos los caminantes sin retorno.

Igual que el poema precedente, éste forma parte del mismo volumen y continúa el tono fúnebre como materialización del grito en palabras mediante las imágenes fuertes y sugestivas. La diferencia entre este poema y el primero es que ahora la alusión al exilio no se concibe sólo a través de las imágenes, sino que aparece mencionada en el texto. El campo léxico que domina y traza las líneas definitorias es *sueño*, *ángel* y *años*. El tema es sin duda el irrecuperable tiempo, símbolo del paso de la vida y de la desesperanza. El poema es el lamento de un individuo cuyo futuro parece sombrío, que piensa en el lecho de muerte, momento en que nadie lo podrá acompañar y así incumplirá la ley religiosa ortodoxa.

Las interrelaciones entre varios textos se pueden observar a lo largo del poema. Por consiguiente, las referencias a Rainer Maria Rilke o Sófocles se pueden notar con mucha facilidad. *Wohin Sind die Tage Tobiae...* es un verso de *Duineser Elegien II* de Rainer Maria Rilke. La interrogación de este verso recalca el recuerdo del país idealizado, de los momentos felices que el desterrado pasó en esa tierra dionisiaca y a la vez enfatiza el paso del tiempo, la desesperanza del yo lírico ante el cruel e inexorable destino. El nombre propio *Tobiae* es, en este caso, metonimia para el exiliado en diálogo consigo mismo.

En el verso *Para nosotros, para los años difíciles, último descanso* se encuentra el tema del poema, el llanto del individuo que está solo en el período más agotador de su vida. Del verso rebosa la tristeza y el dolor de estar solo y de encontrarse lejos de los que le podrían aliviar los últimos años. Los siguientes versos crean la equivalencia entre el *ángel de la guarda* y *Antígona*, cumpliendo así la simbología de seres intermedios entre Dios y el mundo. El encabalgamiento de los

versos *Ni el brazo dulce de Antígona/ No nos conducirá al último peldaño* recalca la soledad ante la muerte, pero al mismo tiempo remite a la tragedia de Sófocles. Al lado de Polinices, a la hora del entierro está su hermana, pero en el caso de los exiliados, existe la posibilidad de que no haya nadie que les dé un poco de sosiego.

Los próximos tres versos están relacionados entre sí, primero mediante la idea que transmiten y segundo mediante el encabalgamiento *El exilio es castigo, el gran castigo/ Del siglo sin piedad/ De la tristeza no confesada*. Además de la correlación temática que se establece también hay que subrayar que ahora aparece la imagen hiriente del destierro, que se crea mediante palabras o expresiones con mucha carga expresiva, como *castigo* que acentúa la perspectiva penitente de éste y *siglo sin piedad* que subraya una de las características de la época, dado que estamos en la edad de los exiliados. Igualmente, el exilio también se vincula a *la tristeza no confesada*, pero sentida en lo más profundo del ser, allá donde los sentimientos se desvisten de secretos. Por consiguiente, en estos versos se puede encontrar la clave del destierro, aunque el contacto con la verdad puede doler. Digamos que hasta aquí sería el primer nivel de comprensión del poema, que subraya el incumplimiento con las normas religiosas mediante la antítesis entre la idea expresada de forma subyacente y la intertextualidad con Antígona.

A partir del octavo verso se entra en el segundo nivel de entendimiento. En este plano se crea la equivalencia entre el sueño y el olvido. El olvido se concibe a través del verbo *dormir* en los versos *Los ángeles duermen en los rincones/ Dios duerme*. Por lo tanto, los seres divinos parecen haberse olvidado del individuo atrapado por el dolor y la tristeza. Los ángeles, que según el Pseudo Dionisio

Areopagita cumplen el papel de iluminar a los hombres y de llevarles unos mensajes, de conducirlos hacia la verdad, hacia la divinidad o hacia ellos mismos, se han dormido, olvidándose del desterrado. Duermen en los *rincones*, es decir, en la localización del recuerdo, y por ello el sueño es un poco más doloroso.

Lo mismo sucede con *Dios duerme*, pues igual que sus mensajeros se sumergió en el sueño. El dormir de las figuras divinas es *Un sueño ontológico envuelve todo*, es decir, la existencia es la esencia de todo, el lugar donde se cumple el existir. En los siguientes cuatro versos se explica la esencia del *sueño ontológico*, sólo que ahora ya no es comparable al olvido, sino al recuerdo. El significado de éste *no es el sueño del comienzo*, del principio de todas las cosas, del recuerdo primordial y tampoco el *sueño que sigue al último gemido*, esto es, al recuerdo final, la esperanza a punto de desaparecer, la última gota de vida, sino *Es el sueño del diálogo*. El sustantivo *diálogo* atribuye al sueño el talante dialéctico, de lugar entre lo real y el inconsciente. Los adjetivos del próximo verso caracterizan el *sueño* y enfatizan la fuerza regeneradora de éste.

La muerte aparece mencionada a través de palabras que semánticamente remiten a la desaparición, como el verbo *yacen*. El sintagma *años dispersos* evidencia la pérdida y la ruptura, la evanescencia de la identidad del ser. Además el posesivo remite no sólo a un individuo, sino a una condición existencial de muchos individuos perdidos en geografías extranjeras. El mismo empleo aparece en el verso *mis años, tus años* que crea la pluralidad de los seres que comparten la misma condición. El pronombre personal de tercera persona *él* remite al sueño, tanto en su función de olvido como de recuerdo y tal vez de esperanza. Esta última característica se

encuentra codificada en el verso final *Los años de todos los caminantes sin retorno*, donde la metáfora *caminante sin retorno* evidencia al desterrado, obligado a vagabundear por tierras extranjeras y al mismo tiempo enfatiza la condición de cualquier exiliado que comprende el castigo en sentido ovidiano.

Es un poema donde ya no se expresa la muerte en sentido físico, sino en uno metafísico, porque este fin representa un castigo. El exilio es, por lo tanto, muerte metafísica. El tema central de la poesía se desarrolla paulatinamente a través de metáforas conexas, *años*, *exilio*, *sueño*, para después regresar a los años, creando circularidad y mostrando la muerte en sus distintas manifestaciones.

Si en el volumen anterior, *Thanatos*, el poeta presentaba una visión dramática y trágica de la existencia, en el ejemplar *Melc sideral (Caracol sideral)* propone una visión más pura, más virginal. Los dos volúmenes se completan y muestran un yo poético escindido, en un universo poblado por quimeras, en este caso los recuerdos fantasmagóricos, un yo que vive en un universo damnado. En *Caracol sideral* el símbolo del poeta es el caracol, ese ser que vive su vida interior, llevando su casa consigo a todas partes, igual que el poeta maldito que tiene que cargar su pesada maleta llena de recuerdos donde quiera que vaya. La concha tiene doble significado, de espacio protector, de casa de los sueños, de los deseos, pero al mismo tiempo es ese lugar que le confiere al yo la escisión existencial, la necesidad de aislamiento y de soledad, de estar solo con la soledad, para proyectar sus sueños en el espacio imaginario de la memoria. Igual que en el ejemplar anterior, en éste se continúan las referencias intertextuales, como por ejemplo a la tragedia de Shakespeare, *Macbeth: De cuervos donde se alza el castillo anegado/ En la bruma y la sangre, de Macbeth,*

El héroe enloquecido del poder en llamas/ Arrasado por los demonios del poder o a la Biblia: Al llorar de nuevo en la puerta de Babilonia.

El poema que analizaré forma parte del tomo con el mismo nombre y es uno de los primeros de este ejemplar.

CARACOL SIDERAL 1

Arrancado de la galaxia de la yerba
Donde los ciervos rumían el mediodía
Sobre una ola tiempo va tiempo viene
Quisiera ser llevado por el vuelo de los trirremes.

Como el mago Dositeo
Supo forjar el misterio de mi idioma
Quiero yo ahora ser su testigo
Al llorar de nuevo en la puerta de Babilonia.

Quisiera un sorbo de melancolía
Para ser alto como las estrellas
Quisiera dormir sobre las aguas
Con mi eterno bosque cerca.

Caracol, caracol iluminado
Por luces de miel y viento
Con ojo de día oscuro
Santa muerta fiesta dulce.

El título significa la trascendencia y la luz de la regeneración periódica de las almas de los seres ilustres. La poesía, está caracterizada por el uso de los verbos en

participio *arrancado* y en primera persona *quisiera, quiero*. Los vocablos contienen mucha carga semántica y afectiva, algunos remiten directamente a los deseos del yo lírico mientras que otros señalan la violencia de la escisión.

Desde el primer verso el lector está ante el sufrimiento del yo lírico al ser *Arrancado de la galaxia de la yerba/ Donde los ciervos rumian el mediodía*. El verbo *arrancado* en participio subraya la presencia del yo en el poema y la violencia del acto con el que éste fue echado de *la galaxia de la yerba*, que es metáfora del país abandonado. El encabalgamiento define el microcosmos del poeta, caracterizándolo y ubicándolo mediante uno de los símbolos de la poesía popular rumana *ciervo*. Este animal, símbolo del temperamento melancólico debido a su necesidad de soledad, es también considerado mensajero de la divinidad, comparado al árbol de la vida. La palabra *mediodía* significa la hora sin sombra, representación del momento sacro, un descanso en el movimiento cíclico antes de que el frágil equilibrio se rompa y la luz empiece a bajar hacia el ocaso. La proximidad de las dos palabras, con una carga simbólica tan fuerte, remite a ese espacio donde lo trascendente baja, ese lugar dionisiaco donde el poeta puede entrar en contacto con sus raíces primordiales. De manera subyacente se establece una relación entre *ciervos, mediodía y caracol* pues todas remiten al contacto con la divinidad y enfatizan la sed del poeta de comunicarse con la luz divina, con la alteridad.

El ritmo de la vida, el encuentro con la luz en su plenitud está marcado por los versos *Sobre un ola tiempo va tiempo viene/ Quisiera ser llevado por el vuelo de los trirremes*. El sustantivo *ola* crea la imagen visual de vaivén y la sensación de renovación, de ciclo, de tiempo regenerativo y de ser en continua transformación.

En la segunda estrofa la intertextualidad bíblica aparece desde el principio a través de la referencia a Babilonia, la ciudad más mencionada en el Antiguo Testamento, tras Jerusalén. Fue relacionada con la Torre de Babel o a los Jardines Colgantes. Los primeros dos versos *Como el mago Dositeo/ Supo forjar el misterio de mi idioma* remiten a la Torre de Babel. Según la Biblia, Dios, para evitar el éxito de la edificación, hizo que los constructores comenzasen a hablar diferentes idiomas. Después de este momento empezó a reinar el caos. La confusión de Babilonia equivale a la del poeta desterrado cuya vida adquiere una nota caótica muy fuerte. Su idioma deja de ser suyo, la lengua que utiliza en sus actividades cotidianas, pero a pesar de los obstáculos que se interpusieron entre él y ese algo definitorio, es decir el idioma, los lazos con la lengua se mantuvieron, aunque tal vez de forma un poco más desordenada. La mención de Babilonia lleva al episodio de los poetas judíos, que marchan en tierra extraña, cuelgan las cítaras de los árboles. Para los fieles católicos el salmo *Super flumina Babiloniis* es muy importante porque tuvo una influencia cultural enorme en el tema del exilio. Ahora bien, lo que influyó al poeta fue el libro del profeta Daniel, ya que era ortodoxo donde aparecen unos versetos parecidos al salmo católico. Independiente de la religión, una de las modulaciones más hermosas del salmo o de los versetos del profeta Daniel, es la de Verdi en *Nabucco*: cantan *¡Oh mia patria, si bella e perduta!*.

La tercera estrofa está construida por un paralelismo sintáctico en forma anafórica entre los versos 9 y 11, *Quisiera un sorbo de melancolía* y *Quisiera dormir sobre las aguas*. Los verbos en primera persona de imperfecto de subjuntivo *quisiera* dan más intensidad al deseo. El anhelo cobra más fuerza mediante los encabalgamientos. La interpretación de estos versos se nos revela mediante el

vocablo *melancolía* y de los símbolos de *estrellas*, *agua* y *bosque*. Las cuatro palabras, cargadas de fuerza, recalcan el motivo de la necesidad del yo lírico de acceder a la luz, al espíritu mediante la tristeza. El lugar apropiado para alcanzar el contacto con la alteridad, entendida tanto en sentido neoplatónico como levinasiano, es el bosque, que en la cultura popular rumana ocupa un sitio muy importante y también es símbolo materno y lugar de la compenetración consigo mismo que se vincula al país abandonado, pero único lugar donde la fusión tanto consigo mismo como con la divinidad se hace posible. La comunión entre el *bosque* y el país se transforma en eterna, porque es imposible romper los lazos con las raíces.

La última estrofa está construida por dos fragmentos, uno representando la luz *Caracol, caracol iluminado/ Por luces de miel y viento* y la oscuridad entendida en su sentido positivo, es decir, la opacidad de este mundo en comparación con el otro. La espiritualidad, la luz pura *Con ojo de día oscuro/ Santa muerta fiesta dulce*, equivaldría a la regeneración periódica del caracol, al ritual iniciático: oscuridad-luz, muerte-vida. El significado del caracol viene reforzado *Por luces de miel y viento* donde la *miel* es imagen de la beatitud suprema del espíritu, el único que puede deshacer el ser, signo de conocimiento. El *viento* es metáfora del flujo espiritual de origen celestial, de la energía pura de índole divina. El caracol es, pues, imagen de la muerte y de la regeneración, y representante sumo del motivo del eterno regreso. En la última parte del fragmento, aunque las palabras podrían remitir a un mundo cerrado y nebuloso, en realidad la metáfora *ojo de día oscuro* realza la fuerza visual del *ojo*, símbolo de la percepción intelectual, de órgano de la visión interior. Se acopla con *santa muerte fiesta dulce*, y entonces la muerte no encierra en sí el carácter caduco de

la existencia, la ineluctable desaparición de las cosas, sino la entrada en el otro mundo, el de la luz, la vida espiritual tan anhelada por el poeta.

Los versos se podrían titular, igual que los textos de Lucian Blaga, *Poemas de la Luz*. El lector está sumergido en un baño de luz y espiritualidad debido al acceso al microcosmos del poeta. Son los versos del que, lejos de sus raíces, de los lugares de renovación de la fuerza espiritual, intenta al menos mediante las palabras conectarse con ese espacio donde lo trascendente baja, donde el contacto con la alteridad, tan necesaria en el proceso de redefinición y de reencuentro, es posible. Es la necesidad del yo desterrado de encontrarse consigo mismo, mediante el dolor y la tristeza, con ese algo que dejó en casa y que siempre será como una parte rota de su ser.

Otro tomo es *Dărâmat Ilion (Derribado Ilion)*. Aquí también se mantiene el tono contemplativo de la elegía y de la existencia acongojante. El poeta está presentando un caso, como decía Mircea Popa:

...típico *momento de desgracia*, de herida en el cuerpo de la historia.[...] El poeta es un argonauta de la ansiedad y un viajero afligido en el país destrozado, con las «montañas de padres». Se trata del país de a-casa, pasado por grandes peligros y dificultades, de Ilion «encontrado en el beso de fuego del regreso». Cruzando el umbral del mundo de aquí, el poeta vive sentimientos contradictorios, que lo abruman (Popa 1998: 181-182).

En los otros tres tomos el poeta conserva el elemento autobiográfico, mediante la primera persona de singular o las imágenes que remiten a esa dolorosa pérdida, como por ejemplo se aprecia en estos versos: *El cuerpo dormido en el desierto del tiempo, Caído en la fuga del retorno/ Bajo una canícula de muerte/*

Enemigo mortal de todos los regresos o imagen arrancada de mi ser mutilado. Uno de los poemas que mejor ilustra la herida del cuerpo del poeta y los valores personales es el siguiente:

DERRIBADO ILION

Renacido otra vez de las cenizas de Ilion
Permanezco en secreto el mismo y, sin embargo, otro
Recogedor asiduo de la ceniza hermana
Así titulada ha sido mi biografía:

Recogedor de ceniza de la hermandad
Ave Fénix nacido del oro de la nostalgia
Roto del adormecer cósmico, fragmento solitario
Desprendido de una lluvia de estrellas que caen.

Escépticos bufones acaso sonrían
Riendo de mi biografía
La de este recogedor de cenizas, lector
En las estrellas y en escrituras vistas
En el espejo vuelto de una voluntad
De perpetuar con joven firmeza
La imagen de un Ilion perdido y, sin embargo,
Inmortal como la flor reina gloriosa
Blanca, rota primavera del blanco
De las nieves eternas
De los montes nuestros padres.

Es un poema que transmite de forma ejemplar la pérdida, la rotura y la herida que el destierro supuso para el ser. A través de la referencia a la ciudad de *Ilion* se crea la mitificación de la patria y mediante las metáforas y los símbolos se recalca el

estado de gracia del dolor y del quebranto. La nota personal llega del uso de la primera persona *permanezco* o de posesivos *mi biografía*. El poeta quiere ofrecer una perspectiva nueva sobre el exiliado. Lo compara con un ave fénix, es decir lo presenta como una persona capaz de encontrar los recursos regeneradores en sí mismo. Los símbolos empleados, como por ejemplo *Ilion*, *ceniza*, *bufón* ofrecen al lector el paisaje del dolor regenerador. El título, tanto del tomo como del poema, parte de un hecho histórico, pues *Derribado Ilion* remite a la legendaria ciudad de Troya y a su destrucción, porque *Ilion* es el nombre antiguo de ésta. Además del lado mítico, también recalca la metáfora que el poeta utiliza para designar el país, su patria, pero asimismo a las paredes de su existencia, demolidas por el camino de dolores, tristezas y pérdidas que supuso su vida. Toda la poesía es la representación del ser desnudo de los engarces y las máscaras del día a día, capaz de confesarse a ese lector apto para traspasar las fronteras de unas simples líneas y palabras.

En la primera estrofa la telaraña que se establece entre los símbolos da la posibilidad al lector de ver al poeta, que aparece en el uso de la primera persona de singular desde el principio *permanezco* y el participio *renacido*. En el primer verso *Renacido otra vez de las cenizas de Ilion* la locución adverbio *otra vez* subraya lo idóneo del yo lírico *renacido de las cenizas de Ilion*. El prefijo *re* del verbo *nacer* demuestra la repetición, la intensidad subrayada también por el adverbio. El grupo nominal *ceniza de Ilion* está formado por una metáfora por antonomasia *Ilion* y el sustantivo *ceniza*, símbolo del cadáver, marca del residuo del cuerpo después de que el fuego de la vida se apagó. Recalca la fuerza del yo lírico para desprenderse de sus tristezas y abandonarse de nuevo en la vida, aunque de una manera diferente. Desde el punto de vista escatológico, la ceniza simboliza la falta de valores, la nulidad, pero

también, dado que está relacionada con la muerte, el eterno retorno. Por lo tanto *renacido de la ceniza de Ilion* subraya la idea del regreso, del rehacer después de la muerte, porque la analogía con el ave Fénix que renace de su propia ceniza es más que evidente y además está mencionada unas líneas más abajo en el texto.

En el siguiente verso se expresan los cambios que el desterrado siente, es decir, el retorno implica una metamorfosis en lo profundo del ser, que se queda el *mismo* pero al mismo tiempo *otro*. Por ende, es inevitable e involuntaria la distorsión del alma ante la tortura del desarraigo. Los atributos de la *ceniza* se desenvuelven en las próximas líneas también: *Recogedor asiduo de la ceniza hermana/ Así titulada ha sido mi biografía*. El adjetivo *recogedor* caracteriza al exiliado que colecta la *ceniza hermana*, es decir, los residuos de los que como él están transformados por la terrible experiencia que la vida les ofrece. El último verso de esta parte recoge los datos anteriormente expuestos.

La segunda estrofa, además de definir los símbolos de la *ceniza* y del ser *renacido*, también crea el vínculo con el final del poema, la *biografía* del yo lírico. Empieza con un paralelismo entre el tercer verso de la estrofa anterior y el primero de ésta *Recogedor de ceniza de la hermandad*. El sustantivo *hermandad* recalca la idea universal de relación, casi invisible, entre los *recogedores de ceniza*, entre aquellos desgraciados que tienen que pasar por el suplicio de la *ceniza de Ilion*. Si en el primer verso del poema sólo asomaba la idea de ave Fénix, ahora aparece nombrado *Ave Fénix nacido del oro de la nostalgia*. En el mito este pájaro renace de su ceniza, pero ahora la referencia a los residuos se hace mediante la metáfora *oro de nostalgia*. Como es bien sabido, es el símbolo de la resurrección y de la inmortalidad, del

resurgimiento cíclico, pero también del renacimiento que espera al difunto después de la *psihostazie*. En el cristianismo es considerado como ave sacra y símbolo del ilimitado deseo de sobrevivir, como el renacimiento es el triunfo de la vida sobre la muerte. Por consiguiente la amplia paleta simbólica del ave Fénix recalca el deseo del exiliado de vivir, en contra de las adversidades que la vida le puso en el camino. El tema del destino escindido, en este caso es expresado en los dos siguiente versos *Roto del adormecer cósmico, fragmento solitario/ Desprendido de una lluvia de estrellas que caen*. El encabalgamiento entre estos dos versos amplifica el drama y el dolor del desterrado porque le confiere la nota de universalidad. El ser *roto del adormecer cósmico* subraya la fragmentariedad y el alejamiento del espacio familiar, que así cobra valor universal. La definitiva separación se profundiza mediante la referencia al fenómeno cósmico de *lluvia de estrellas que caen*; por lo tanto, se hace hincapié en el valor astral como lugar del alma de los seres dotados con cualidades especiales, como el caso del poeta.

El último fragmento del poema enseña la *biografía* del ser roto, desprendido de la *lluvia de estrellas* y del *adormecer cósmico*. En esta parte se presenta un mundo poblado por *bufones* y por un ser que se niega a olvidar la patria y las hermosuras de ésta. Los *escépticos bufones* del primer verso son sólo el reflejo de la parodia del yo que desvela la dualidad de cada persona, la representación de la consciencia irónica, pero también la expresión de la multiplicidad íntima y de las discordancias escondidas. La relación que se establece con el bufón es semejante a la opresión de los miembros de una raza, porque al negarlos en realidad te niegas a ti mismo, porque el primer movimiento ante el bufón es la lejanía de él, y por lo tanto de ti mismo. Por consiguiente, los payasos son la representación de la propia conciencia del poeta,

pero también factores externos que generan una serie de reacciones definitorias y ayudan al entendimiento de uno mismo y a la mezquindad del mundo de alrededor.

La imagen reiterativa del *recogedor de cenizas* como metáfora del exiliado es enriquecida por nuevos valores, porque se explica la *biografía* del desterrado. El encabalgamiento entre los próximos versos da al poema intensidad e insiste en el verdadero dolor del poeta. El *recogedor* es ahora *lector en las estrellas y en escrituras vistas/ En el espejo vuelto de una voluntad/ De perpetuar con joven firmeza/ La imagen de un Ilion perdido y, sin embargo,/ Inmortal*. Los vocablos tienen carga semántica de luz, como por ejemplo *estrellas* y *espejo*, que transmiten al lector la sensación de calma y de lo trascendente que baja. La expresión *lector en las estrellas* remite a ese ser capaz de leer los enredados mensajes que el destino emite.

La escritura en el *espejo vuelto*, podría hacer referencia a la cultura ortodoxa, donde en los monasterios los espejos están cubiertos porque por allí pueden llegar las malas influencias. También sugiere la noción neoplatónica de las dos caras del alma, que tendrían un lado inferior mirando hacia el cuerpo, y un lado superior mirando hacia la inteligencia, pero lo que refleja el espejo es la verdad, la sinceridad, el contenido del alma y de la consciencia. Por ende, el espejo está mirando hacia el alma y hacia la consciencia, donde se encuentra escondida la verdadera imagen del yo lírico, es decir *La imagen de un Ilion perdido y, sin embargo,/ Inmortal*. La metáfora “*Ilion perdido*” remite al país que para el poeta cobra el valor de la eternidad. El país es ahora una *imagen*, hecho que recalca el dolor y el sufrimiento del poeta al haber perdido su yo definitorio. Los últimos dos versos en anáfora *De las nieves eternas/ De los montes nuestros padres* subrayan lo idóneo de este lugar, cuya particularidad

son las montañas, símbolo de la trascendencia, porque son altas y por lo tanto están cerca del cielo, y la nieve, signo del blanco y de la pureza, pero al mismo tiempo de la luz más pura, la claridad de la trascendencia. Por consiguiente, el poeta quiere recrear la imagen de ese espacio bendecido, donde la comunicación con la alteridad, tanto como Dios como consigo mismo se desarrolla bajo mejores auspicios.

El poema es el reflejo del deseo del poeta de llegar a ese espacio tan suyo, sin el cual el yo ya no se puede definir, porque siente la ruptura, la escisión y la fragmentariedad de forma profunda. En el poema se delinea la figura del oprimido visto como resto de la humanidad, del trágico destino inscrito en los bufones.

En *Memoria pădurii* (Memoria del bosque) el lector descubre una impresionante propensión hacia el intimismo del paisaje. El panorama del país es “topos” obsesivo en las imágenes creadas por el desterrado. El volumen *Autobiografie* (Autobiografía) representa la confrontación del ser consigo mismo y con la eternidad. En este tomo aparece la poesía de la soledad y del *dor* y se ilustra al poeta como hipóstasis del *dor*. El crítico rumano Mircea Popa decía que en esta poesía se pueden descubrir:

...descripciones y evocaciones de un paisaje ligado al pasado rumano del poeta, de los permanentes lugares natales, vistos como permanencias de una memoria resonante del alma. Hace una excelente y original fusión entre la lucidez y la sensibilidad, entre la simplicidad y la unión metafórica. Las sosegadas e inexorables metamorfosis del tiempo se convierten en oportunidad de recordar y reconstruir, de paisajes espirituales, surgidos del deseo de establecer un apoyo espiritual sostenible, que supera la intimidad traumatizante del siglo, impresionante flujo confesivo de la historia.[...] El poeta demuestra una consciencia artística en permanente fiebre, vuelto sobre las importantes interrogaciones del momento, hacia la lucha interrogativa del hombre moderno (Popa 1998: 184).

La poesía de George Uscătescu está llena de referencias al espacio rumano. En la lírica cultivada por el poeta se pueden observar los motivos de la poesía rumana tradicional, como por ejemplo el bosque o el ciervo¹⁰¹. Otros motivos claves en su poética son el desierto, el vacío, el yermo, el tiempo, la luz y la ondulación. Todos ellos atraviesan esta lírica que refleja la meditación del poeta sobre la propia condición.

Para que pueda entenderse la complejidad del destierro del poeta, veo necesario el análisis de unos poemas, que son los testigos de la reconstrucción humana. Uno de ellos es *Diálogo mudo* que forma parte del tomo *Caracol sideral* y recrea el espacio místico-iniciático que se desarrolla bajo el dominio de un lirismo refinado cuya influencia no hace más que dilatar las líneas del universo concreto, cobrando así la forma de un universo exótico.

DIÁLOGO MUDO

Las noticias bombardean en onda continua
La conciencia aún sin despertar de Job
El tiempo se diluye en fragmentos profundos
Ninguna respuesta florece en el tiempo
Ningun gesto insinúa la protesta
El ser cae lentamente en sordera profunda
El urdidor de pruebas es también el olvidado
Sólo el Testigo de las redenciones espera

¹⁰¹ Otros símbolos de la poesía popular rumana son : el cielo-como signo del inmenso regreto de la muchacha que se casará por la vida en la casa de sus padres; la luna-imagen de la vida espiritual; las montañas; el río; el abeto; el tilo; el manzano-árbol cósmico; el cuco; la alondra; el caballo; la amapola. Para más detalles sobre este tema véase Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, București, Editura pentru Literatură, 1968; Crețu Vasile Tudor, *Ethosul folcloric-sistem deschis*, Timișoara, Editura Facla, 1980; Barbu Theodorescu, Octav Păun, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967; *Istoria literaturii române*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1970, vol.I.

Es una áspera amarga tensión la suya en su espera
Job es un simple autómatas que inclina
Su cabeza en el gesto que consiente y calla
Sin adivinar un solo instante
La presencia del Testigo que espera
Ante la puerta abierta hacia el mar de cenizas.
Pero el Testigo es sólo una sombra
Una línea en el horizonte un caracol sideral.
Una aspiración del no ser hacia
El No tiempo y el No lugar. *Música callada*
Eterna noche sosegada.

Diálogo mudo es un título con oxímoron que remite a la fragilidad del ser, vulnerable ante las adversidades exteriores. Las circunstancias le inscriben en el círculo de una existencia frágil. Las referencias a Dios y a ese hombre, testigo de su propia ruina recalcan una vez más la delicadeza del ser ante lo exterior. En este poema el modernismo y el post-modernismo se fusionan para crear una poesía fuera de los regímenes usuales del concepto, una poesía donde las fuertes imágenes, como la *mecanización* de Job, se combinan con los valores del verso libre.

Job es un personaje bíblico al que Dios decidió probar en su fe. Después de todas las pruebas por las que pasa, él permanece fiel a su fe y por esto Dios le restituye todo lo que tenía antes. *Las noticias bombardean/ la conciencia aún sin despertar* son versos que remiten a esas personas que querían manchar la fe de éste, pero él se quedó firme en sus convicciones. Por lo tanto, *Job* es el símbolo del hombre de infinita paciencia, constante en sus ideas y en sus valores ante todos los factores externos que llegan *en onda continua* sólo para perturbar la tranquilidad y la

fe, la *conciencia aún sin despertar*. El motivo del tiempo, visión fragmentaria de por sí, transmite aún más la noción de lo quebradizo, dado que ahora se rompe *en fragmentos profundos*, metáfora de los recuerdos. Las imágenes del tiempo roto adquieren cualidad líquida, que patenta nuevamente la transitoriedad, el paso hiriente.

La doble negación anafórica de los dos siguientes versos *Ninguna respuesta florece en el tiempo/ Ningún gesto insinúa la protesta* remite a la situación de ese *Job*, antonomasia de los seres pacientes con el destino, incapaces de protestar. La misma anáfora recalca la idea del próximo verso en el cual *el ser cae lentamente en sordera profunda*. La negación antes mencionada enfatiza la caída lenta del ser en la *sordera profunda*, es decir, en el fácil ensimismamiento, en la negación de un tiempo y de una realidad que ya no son suyas. Las dos referencias a Dios mediante metáfora *urdidor de pruebas* y el calificativo *el olvidado* aluden tanto a la parábola bíblica como al destino que a su paso tira en el olvido a muchos seres. La inversión del verso 8 también alude a la parábola bíblica, a ese *Testigo* único y solo que espera la salvación, la liberación del cruel destino.

El encabalgamiento de los versos *Sólo el Testigo de las redenciones espera/ En una áspera amarga tensión la suya en su espera/ Job es un simple autómatas que inclina/ Su cabeza en el gesto que consiente y calla/ Sin adivinar un solo instante/ La presencia del Testigo que espera* enfatiza la idea de expectación que se transforma en *áspera amarga espera*. El adjetivo subraya la consideración de lo despacible, lo rígido de la expectación del ser desterrado, cuyo único refugio representa la huida en sí mismo. La espera transforma a *Job* en un ser casi mecánico y desprovisto de todas las facultades de reacción. Su *gesto consiente y calla*, pues es un ser al que el dolor

provocado por la rotura, por la separación de la tierra, le produce el ensimismamiento. Es el único testigo del ser dolido por las sangrientas heridas provocadas por la separación de ese algo definitivamente suyo. *Job* y el *Testigo* son las dos hipóstasis del yo poético. Uno se halla en contacto con la realidad, es paciente y no pierde la fe, y el otro está en contacto con el mundo interior del desterrado y declara la fervorosa vida íntima del que ha abandonado su ser.

El hecho de que el *testigo* esté esperando *Ante la puerta abierta hacia las tinieblas/ En la ventana abierta hacia el mar de cenizas* podría subrayar mediante la simbología de los vocablos *puerta* y *ventana* dos formas de acceder a ese espacio de *las tinieblas* y *hacia el mar de cenizas*. Tanto la puerta como la ventana son símbolos de receptividad. La puerta significa el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido. Se abre ante un misterio, pero también marca un puente e invita al ente a iniciar un viaje hacia otra tierra. En sentido escatológico se convierte en el símbolo de la inminente entrada y de la posibilidad de acceder a una realidad superior. Por lo tanto, subraya la idea de trascendencia, de accesibilidad, pues la puerta está abierta. Si ésta denotaba el paso de un mundo a otro, la ventana en cambio simboliza la receptividad, la condescendencia de aceptar la luz en los tres niveles y tal vez de tres formas distintas.

El ente avanza hacia *las tinieblas*, metáfora de la memoria, fantasmagórica y *hacia el mar de cenizas*, también metáfora de los recuerdos. La cantidad y la profundidad de los recuerdos vienen expresadas mediante el mar, sin fin y hondo. En los últimos versos del poema, el yo poético describe al *Testigo* que *es sólo una sombra/ Una línea en el horizonte un caracol sideral*. En estos versos se subraya el

carácter difuso, la naturaleza oscura, opaca y efímera del único testigo del ser desterrado. La esencia cósmica de éste está subrayada por la metáfora del poeta percibido como *caracol sideral*, donde el animal es el indiscutible motivo del ensimismamiento en el propio mundo. Nuevamente la índole efímera y pasajera del *testigo* está subrayada mediante la triple negación del ser, del tiempo y del lugar. La negación de forma anafórica y las mayúsculas recalcan la idea del “nonato”, del ser diluido que deambula por el sublime e irreal espacio.

En *Música callada/ Eterna noche sosegada* aparece el oxímoron del principio, la carencia proyectada al nivel acústico. El calificativo en inversión acentúa la idea de la tranquilidad, del silencio que caracteriza el período en el cual se adentró el yo poético, caracol sideral, caminante por los meridianos del mundo.

Otro poema representativo de la concepción del destierro es “*En el bosque*”:

EN EL BOSQUE

Me adentro
En la memoria del bosque
Duermo en ella
Como en una ubre germinal
¿Soy acaso
Otra cosa
Que el pensamiento dorado
De un claro en el bosque?
¿Un rumor, un cantar de primavera

Un despertar que toma cuerpo
El
De la memoria del bosque?
Me envuelvo
Como un manto de sombras
En el silencio de esmeralda
Del bosque
Duermo, duermo
Tiempo ha
En la danza peregrina
La liturgia perdida
Duermo ya
Hace tiempo
Desde nunca
En la sábana de ramas
De un bosque.
Y al caminar un sorbo
Caracol del ser
Siempre atrás
En el adverso regateo
Con el pasado
En la fuente de cristal
Y del cielo de espejos
De mi bosque.

En este poema los valores del verso libre se mezclan con las imágenes de factura visonaria. El poema está lleno de notas autobiográficas del poeta desde el título del poema *En el bosque*, que es una metáfora del país, porque éste es el espacio, *spiritus loci*, en el cual el yo se adentra para recoger sus fuerzas. Imagen articulado en una tirada de versos breves que causan la impresión de verticalidad, aspiración hacia otras esferas. Para patentar la idea de transmigración, el poema adquiere aspecto de

árbol, que según María Isabel López Martínez: en tanto línea elevada sobre el basto campo, también resulta reiteradamente acogida en sucesiones de metros breves (López Martínez 1989:147).

Muchas veces los versos breves se acomodan a la idea de carencia y en este caso a la falta del país, fuente de vida. El bosque es símbolo ambivalente, generador de sentimientos y estados contradictorios, como el espanto y la calma, la defensa y la simpatía, la fuente regeneradora. Es también símbolo materno que tiene la función de calmar el espíritu atormentado. En el poema el bosque es el espacio donde el poeta se adentra, como en un inmenso e inagotable manantial de vida para coger las fuerzas necesarias para continuar el camino elegido.

El poema es una hermosa versión del tópico que iguala hombre y árbol. El sujeto lírico no es el árbol fuerte, erguido, es decir, el hombre seguro y vital, sino *el pensamiento dorado/ de un claro en el bosque*, lo que subraya la alusión a la consciencia del poeta, capaz de soñar y de evocar en estado de tranquilidad y sosiego, pero siempre sujeto a las dudas sobre su identidad y de ahí las interrogaciones. *Me adentro/ En la memoria del bosque* quiere decir que el poeta se adentra en el inconsciente, en los recuerdos del país, en ese manantial donde *Duermo en ella/ Como en una ubre germinal*, porque allí encuentra la tranquilidad y el deseo de seguridad y de regeneración. El poema continúa con una serie de interrogaciones, fundamentales para la buena comprensión de la nueva condición del poeta y de la alteridad adquirida en el exilio, de algo ya no engendrado por el bosque, que es similar a una pérdida de identidad y de hijo sin patria: *Soy acaso/ Otra cosa/ Que el pensamiento dorado/ De un claro en el bosque*. La serie interrogativa del yo poético

continúa mediante una estructura anafórica recalcada por el asíndeton *¿Un rumor, un cantar de primavera/ Un despertar que toma cuerpo/ El/ De la memoria del bosque?.* La interrogación del yo poético es circular y enfatiza nuevamente la idea del bosque como país, como tierra cuya imagen no ha cambiado y que aun le confiere al yo atormentado la tranquilidad necesaria para la vida día a día.

En estos versos también se restaura el símbolo ancestral que iguala la patria y la madre vinculadas a la tierra, en sentido de que ambas son receptáculos y matriz de la vida. El nacimiento significa salir del vientre de la madre, mientras que la muerte simboliza el regreso a la tierra. La madre representa la seguridad, el refugio, el calor, el amor y la comida. Por consiguiente, la patria también tiene todas las características que el símbolo de la madre encierra. En este caso la patria y la madre representan para el exiliado la tranquilidad y la estabilidad tan deseadas.

La circularidad del poema no se limita sólo a la reiteración de metáforas que marcan ese manantial de serenidad. La misma forma se puede notar entre los versos 1 y 13. Ambos evidencian las acciones emprendidas por el yo poético. También subrayan la graduación del ensimismamiento, pues primero se penetra en ese espacio parecido a *una ubre germinal* que es la memoria y después se cubre del recuerdo. El yo poético se envuelve *Como un manto de sombras*. La comparación acentúa la idea de lo efímero, de evanescencia del ser y de los recuerdos, que aquí adquieren valor protector. También se envuelve *En el silencio de esmeralda/ Del bosque*. La esmeralda supone la fuerza regeneradora asociada a la lluvia, a la savia y al ciclo lunar; es la expresión de la regeneración periódica y del recuerdo, que recalca el silencio del bosque. El bosque-país se transforma en fuente regeneradora del ser

mediante los recuerdos y realza de forma pictórica el color verde, de connotaciones vitales.

El destierro para el yo poético es similar a un sueño del que nunca parece despertarse *Duermo, duermo/ Tiempo ha y Duermo ya/ Hace tiempo*. La reiteración mediante el quiasmo subraya la somnolencia del ser, la falta de voluntad de continuar y de reconocer el presente. Es el refugio del ser en el sueño protector y al mismo tiempo el lugar donde los recuerdos cobran vida y vigor. Es la savia de donde el yo poético toma su energía. La locución *Desde nunca* contradice los versos anteriores por la idea transmitida. Si antes el sueño suponía un comienzo cuyo fin era incierto, ahora el principio es inexacto, lo que subraya la falta de contextualización del yo desterrado.

En la danza peregrina/ La liturgia perdida se acentúan el sueño del ser y la lejanía del caminante sin camino, del ser sin equilibrio. La misma idea de distancia cada vez más grande y más pesada está transmitida en los versos *En la sábana de ramas/ De un bosque* que sugiere la memoria. Además, la igualdad bosque-país remite de nuevo a ese espacio protector, la patria y la madre.

Los últimos versos del poema giran en torno al ser incapaz de desprenderse del pasado, que está siempre con la mirada hacia atrás, hacia el espacio que abandonó. El yo poético aparece simbolizado por medio del *caracol sideral*, que está con la mirada apuntada *siempre atrás* hacia ese espacio tan lejano pero al mismo tiempo tan cercano y tan suyo. Como se puede apreciar, se reitera la metáfora comentada en el poema anterior. Los versos *En el adverso regateo/ Con el pasado*

presentan la continua lucha con los momentos, con la memoria que llegan hacia él *En la fuente de cristal/ Y del cielo de espejos/ De mi bosque*. Los dos adjetivos de los versos 31 y 32 reiteran la memoria y la fuente regeneradora del bosque-país.

Es el poema de todos aquellos que continúan viviendo gracias a ese *liaison* con el país, o con el espejismo del país, que para muchos, si no para todos, adquiere carácter mágico y hasta mítico. El espacio natal cobra valor regenerador y paralelamente confiere estabilidad.

3.4 Conclusión

Una vez más aparece la pregunta ¿qué es el exilio? Y nuevamente la respuesta es el vacío que permanece en el alma del exiliado, y en el alma de los que son espectadores de la muerte del gran Pan. Los tres autores presentados en este capítulo, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, George Uscătescu, son representantes del Pan desterrado, prisionero del dolor, del vacío y creador de alteridades, extranjero entre los extranjeros *Demasiado tiempo vagabundo por caminos jabalíes/ Caído en la fuga del destino* (Uscătescu 1991:46). Son representantes últimos de la categoría absoluta del extranjero. Expresan el exilio mediante el vocablo, transmitiendo una paleta variada de sentimientos, a veces codificados y a veces explícitos, para los oídos de aquellos que saben escuchar. Los tres escritores dieron la espalda al mundo material para sumergirse en el mundo sensible. Al leer su obra se puede vislumbrar el camino interior de cada uno en particular, pero al mismo tiempo el de todos, pues se dibuja un recorrido interior de los exiliados rumanos. Este camino confiere a la obra rima interna creada para aquellos iniciados que saben leerla y escucharla.

Los tres escritores, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu, cultivaron un tipo de lírica dominada por vocablos como *sombra* y *sueño*, que remiten a lo efímero del ser, a la caducidad del tiempo entrado, como decía Vintilă Horia en *Kali Yuga*¹⁰². Lo fugaz viene subrayado por el uso del léxico de bajada, como *caído*, *hundido*, *inclinado* o por la insistencia en la luminosidad, que en vez de evidenciar lo claro y lo puro demuestra todo lo contrario. La luz no es más que fuente de frío, de algo inherentemente helado, como el alma del *caminante solitario*/

¹⁰² Ver nota de pie de la página número 71.

envuelto en el gran tránsito. Los sentimientos de la ablegación se vuelcan en la afluencia del léxico de dolor, como por ejemplo *ruina, huella, olvido o recuerdo* y de otro que lo connota, como el uso extenso de palabras como *negro, sombra, crepúsculo o grito.*

Una de las características del exilio de estos autores es la actualización y reiteración de ciertos tópicos: *vida como camino, tempus aedax rerum, cuerpo-mundo, peregrinatio vitae* entre otros. Estos *topoi* crean una *traiectio rhetorica* que también recalca lo efímero y dan cuenta de la seguridad en la condición de exiliado porque *Somos unos desconocidos errantes entre ruinas/ Que sueñan la construcción de un templo bien dispuest/ Un pequeño templo construido lentamente* (Uscătescu 1991: 48).

El *leitmotiv* de la literatura de las *naves humeantes del exilio sin retorno* en general y de los tres autores analizados en particular es el sufrimiento y la búsqueda de sí mismos después de haber entendido la terrible dimensión de la pérdida. Ellos llevan una existencia bajo el signo del recuerdo, del dolor y de la melancolía que *es un entrelazar de voces/ Cientos y miles de voces de nombres y figuras/ La melancolía es una vasta imaginación/ Mil ventanas abiertas en la noche* (Uscătescu 1991: 35). En el camino por sendas extranjeras, ellos identifican a la amada con el país, y también a la madre con la patria. Las figuras femeninas son símbolos de la protección, de los lazos que los tenían atados a los valores que los definían. Cada uno de estos autores es la representación del hombre bíblico: *El alma vasta emprendió el camino de los exiliados* (Uscătescu 1991: 16) Es el hombre peregrino por un valle de lágrimas, porque aunque descubren la vía hacia sí mismos lo hacen sólo a través de la

inmersión en el dolor, en las lágrimas y en la aceptación del *fatum*. El camino de ellos es en realidad el recorrido de cada uno de nosotros, siendo todos unos peregrinos en esta vida.

Además de la dimensión “*irénique*” y los demás puntos comunes, la referencia para ellos es el espacio del país, esa *matriz estilística*¹⁰³ que el filósofo rumano Lucian Blaga llamaba *horizonte espacio ondulado*, el subir y bajar característico de las obras de los tres. Otra figura que les causa impacto, al menos a Alexandru Busuioceanu y Vintilă Horia, es el El Greco, también exiliado. Los dos dedicaron artículos y libros a este antiguo compañero, en el ruidoso sosiego del exilio. Los autores rumanos escogieron expresar sus sentimientos mediante la poesía, aunque Vintilă Horia se destaca más como prosista que poeta.

El exilio para estos autores es doble, pues no es sólo geográfico sino también lingüístico. Supone el dolor y el esfuerzo de tener que romper los lazos con aquel imán interior, con esa matriz cultural que representa el manantial de la energía creadora. El idioma mantenía viva no sólo la esperanza, sino también el vínculo con los recuerdos, con los olores específicos de lo que ellos llamaban *casa*.

Las categorías del exilio y la manera en la que los tres exiliados las cultivaron se podrán observar en el siguiente esquema, que es semejante a un análisis sémico, sólo que ahora se elaborará para las categorías del exilio, o mejor dicho, para aquellos sentimientos comunes o no, que aparecen con mayor fuerza expresiva que otros.

¹⁰³ Ver nota 33.

Los elementos del esquema se referirán a los tres autores discutidos anteriormente y la paleta sentimental de estos reflejada en sus poemas. Se notará con +1 si existen referencias al *sema-categoría* y con +2 si hay más referencia al *sema-categoría*. Si disminuye el *sema-categoría* se notará -1 y si el *sema-categoría* falta por completa se notará con -2.

Categorías del exilio	Autores		
	Alexandru Busuiocanu	Vintilă Horia	George Uscătescu
DOR	+1	+1	+1
RECUERDO	+2	+2	+2
ESPERANZA	+2	+1	-1
SOLEDAZ	+2	+2	+2
PAÍS	+2	+1	+1
DESTINO	+2	+1	+2
NOSTALGIA	-2	-2	-1
EXILIO	-1	+2	-1
TRISTEZA	-2	+1	-1
DOLOR	-2	-2	-2

Asimismo se presenta un cuadro representativo de los valores conferidos a cada *sema-categoría* mediante los versos, porque así se podrá observar, comprender y ejemplificar mejor la fuerza de los sentimientos.

Categorías del exilio	Autores		
	Alexandru Busuioceanu	Vintilă Horia	George Uscătescu
DOR	<p>“cuerpo esangüe de tristeza” (PV)</p> <p>“El recuerdo te prohíbe el paso” (PV)</p> <p>“charcos de anhelo” (IN)</p> <p>“deseos que me hicieron naufragar” (PP)</p>	<p>“Rîul de clipe care-a curs după tine” (CB) (El río de momentos que corrió detrás de ti)</p> <p>“omul cu privirea de cristal/ Plîngea pe pian ce n-a putut cînta” (CB) (el hombre con mirada de cristal/ lloraba encima del piano lo que no pudo cantar)</p> <p>“clipa prăbușită în sonată/ Strînsese-n ea durerea lumii toată” (CB) (momento derribado en sonata/ cogió en ella el dolor del mundo)</p>	<p>“el agua fresca comulgando una sed profunda/ Ni la sangre caliente piadosamente sordida en la gran fiebre” (PT)</p> <p>“Llantos graves diseñados en el viento del bosque” (CS)</p> <p>“memoria ensangrentada”(CS)</p>
RECUERDO	<p>“irradiante sombra humana” (PV)</p> <p>“de tu larga historia guardarás la memoria” (PV)</p> <p>“pensamiento prisionero” (PV)</p> <p>“Mi ser dormido en lejanos</p>	<p>“cum mîngîie umbrele noastre pămîntul” (CB) (como acarician nuestras sombras la tierra)</p> <p>“Umbrele cresc cu fiecare amiază” (BL) (Las sombras crecen cada mediodía)</p>	<p>“cantos de pájaros han quedado suspendidos en el espacio” (PT)</p> <p>“juego de los instantes felices” (PT)</p> <p>“las imágenes desaparecen, todo/ Deja luminoso libre</p>

	recuerdos” (PP)		el espacio al
	“altares sólo por ti	“seara vinedin	recuerdo” (PT)
	vistos” (PP)	păduri de clipe”	
	“fugaz imagen de	(CB) (el anochecer	“memoria
	un rostro inmerso	llega de bosques	petrificada” (PT)
	en aguas” (PP)	de instantes)	
	“sin huella más	“Cum pe obraji îmi	“convoy del silencio
	que algún fugaz	usucă seara dorul”	por millones de
	destello” (IN)	(AU) (como en las	perfiles sombras”
	“solitarias bahías	mejillas me seca la	(PT)
	de ensueño” (IN)	tarde el sueño)	“canto llegado de
	“pájaros nocturnos		lejos/ intensamente
	como recuerdos”		acordado/ los
	(IN)		laúdes de la
	“secretos labios	“Oglindindu-și în	memoria” (PT)
ESPERANZA	duros de promesa”	ochi toată turma	“columna de azul se
	(PV)	de vise” (CB)	ha abierto arriba en
	“secreta puerta	(reflejando en los	el cielo” (PT)
	abierta” (PV)	ojos todo el rebaño	
	“sombra errante	de sueños)	
	desde orilla a	“un vis, cald încă,	
	orilla” (PV)	piere dedesupt”	
	“deseos como	(BL) (un sueño,	
	grandes pájaros”	caliente aun,	
	(PP)	perece debajo)	
	“tenebroso	“Scurt așteptat,	
	archipiélago de	etern închis în	
	mis afanes” (PP)	tine” (AU) (corto	
	“espera amarga de	esperar	
	milagros ausente”	enternamente	
	(IN)	encerrado en ti)	
SOLEDAZ	“humos que	“chemările din	“Dulce canto de la
	dejamos en la	strofe mi le-ai/	soledad sin
	sombra” (PV)	Risipit pe cărări de	encanto” (PT)
	“sombra de lo real	tăcere” (CB) (los	
	en lágrima	llamamiento de	“tardes grises
	soledad” (PV)	estofas me has/	extranjeras” (PT)
	“quemada por la	gastado en	
		senderos de	“memoria
		silencio)	ensangrentada/

	<i>soledad la piedra</i> (PV)		<i>Sobre la memoria que acuna eternamente el ser/</i>
	<i>atormentado templo hundido en la oscuridad</i> (PP)	<i>“Pe marginea singurătății ca peste o prăpastie”</i> (CB) (En la margen de la soledad como la	<i>Se cierne la memoria que rehace el camino hacia la cumbre”</i> (PT)
	<i>templo vacío de esperanza y de piedad</i> (PP)	margen de un precipicio)	<i>“El cuerpo dormido en el desierto del tiempo”</i> (PT)
	<i>latiendo en ruina de las ciegas horas</i> (IN)	<i>“mă aplec și scuipe în singurătate”</i> (BL) (me inclino y scupo en la soledad)	<i>“caminante solitario”</i> (PT)
PAÍS	<i>ciega el alma en ti se hunde</i> (IN)		
	<i>quimera errante</i> (PV)	<i>“Trece o umbră de sfânt amăgind”</i> (CB) (Pasa una sombra de santo engañando)	<i>“Canto de la Patria, el Canto de un/ País sin calendario”</i> (PT)
	<i>mundo que en tu paso se moría</i> (PV)	<i>“Paradisul e chiar aici, lângă noi, însă numai morții îl văd”</i> (BL) (El paraíso está aquí, a nuestro lado, pero sólo los difuntos lo pueden ver)	<i>“Nosotros, los del país de la melancolía”</i> (PT)
	<i>intangible cielo esfumado</i> (PP)	<i>“cadavrul de departe”</i> (AU) (el cadáver de lejos)	
DESTINO	<i>figuras que yo amé y mis ojos vieron y perdieron</i> (IN)		
	<i>un oráculo había en cada signo en cada piedra</i> (PV)	<i>“E sufletul nostru în umbra tăcută/ Și fuge din calea luminii prea tari”</i> (CB) (Nuestra sombra está en la sombra callada/ y corre de la luz demasiado fuerte)	<i>“Los caminantes se han quedado sin camino, la luz sin pradera”</i> (PT)
	<i>amarga espiga en el estéril viento</i> (PV)		<i>“herido el horizonte como el llanto roto del amor”</i> (PT)
	<i>el dolorido rumor de aquella dicha mía</i> (PP)	<i>“Voi duce de mînă umbra trecutului meu”</i> (BL) (llevaré de la mano la sombra de mí	<i>“El alma vasta emprendió el camino de los exiliados”</i> (PT)
	<i>empezar inquieto yo otra vida</i> (IN)		<i>“errante retornado</i>

	“¡Rota la vida! No hay camino de regreso” (IN)	pasado)	no retornado de su peregrinar” (PT)
		“Își sparge pieptu-ntr-un pumnal străin” (BL)	“alma echada de la órbita de su Morada” (PT)
		(Rompre su pecho en puñal ajeno)	
		“E-un câine viața, umbră-n umbra ta” (AU)	(un perro es la vida, sombra en tu sombra)
NOSTALGIA	“llamar deseo una añoranza ya lejana” (IN)		“he permanecido así en vela entre sueño y agonía” (PT)
EXILIO	“mi tierra del olvido” (IN)	“Am să adorm sub altar ca o umbră de sfânt/ Și am să închid în mine singurătatea/ Cu cheia sumbră a visului” (CB)	“El exilio es castigo, el gran castigo/ Del siglo sin piedad/ De la tristeza no confesada” (PT)
		(Dormiré debajo del altar como un santo/ Y cerraré en mi la soledad/ Con la llave sombría del sueño)	“caminante sin retorno” (PT)
		“să dezlegi/ cu gestul brusc statuia morții mele” (BL)	
		(desatar/ con el gesto repentino la estatua de mi muerte)	
		“Culorile tăcerii ies în calea/ Păstorilor de singurătăți” (AU)	
		(Los colores del silencio aparecen en el camino/ de los pastores de la soledad)	

TRISTEZA

*“Caído en la fuga
del retorno/ Bajo
una canícula de
muerte/ Enemigo
mortal de todos los
regresos” (PT)*

DOLOR

*“culegi durerea
trecută” (CB)*
(recoges el dolor
pasado)

*“Omul e o durere
care se plimbă”*
(BL) (El hombre
es dolor que pasea)

*“Lacrimile s-au
făcut perle în
batistă” (BL)* (Las
lágrimas se
hicieron perlas en
el pañuelo)

Como se puede observar en los cuadros, hay *semas-categorías* que no se encuadran en la obra de algunos autores, o que no se expresan de forma clara y concisa sino a través de otros *semas-categorías*, como por ejemplo la tristeza o la nostalgia en el caso de Alexandra Busuioceanu, mientras que George Uscătescu las trata con bastante amplitud.

Del análisis textual y del análisis sémico-categorial se extrae una visión trans-temporal y trans-espacial de la lírica cultivada por estos poetas. Por consiguiente, se podría hablar de un exilio horizontal, similar a un movimiento geográfico y un exilio vertical, que va de las cosas materiales hasta las cosas espirituales, que tanto en la vida como en la obra de ellos es muy importante. Las dimensiones que el exilio cobra en la perspectiva de estos tres creadores son características para los individuos que llegan del espacio bizantino. En efecto, se trata de la influencia bizantina, enraizada

en la *matriz estilística*¹⁰⁴ de cualquier rumano. Los bizantinos representan al hombre sentando en la iglesia que tiene los ojos hacia arriba, porque la iluminación y la tranquilidad llegan de allí. No se martirizan, sino que saben buscar el sosiego en ellos mismos, y al mirar en sí mismos en realidad descubren el camino hacia Él, hacia Dios, hacia el exilio de índole neoplatónica.

El exilio es representante absoluto del extranjero y éste de la alteridad. Por lo tanto, se podría afirmar que en este caso la alteridad, adquirida a través del exilio en sus múltiples y variadas manifestaciones, es la mejor imagen de la condición de hombre escindido, roto, herido que sólo accediendo a otras esferas podrá hacer las paces consigo mismo y con su alteridad. Si es vista desde la perspectiva neoplatónica, ello se hace con una sola mirada hacia los adentros de uno mismo.

¹⁰⁴ Ver nota 33.

CONSIDERACIONES FINALES

En el primer capítulo me pareció importante hacer una radiografía de los planteamientos antropológicos, religiosos, sociológicos e históricos del tema del foráneo y al mismo tiempo intentar definir unos términos claves como “extranjero”, “cultura” y “alteridad”. Durante años el debate se dio sobre el significado del término forastero. Varios estudiosos reflexionaron sobre ello, partiendo de lo particular para poder definir lo general. Por consiguientes, eruditos como Renan o Rousseau presentaron de forma pertinente sus puntos de vista sobre la figura del extranjero. La revisión de los conceptos partió de la perspectiva bíblica para llegar en la contemporaneidad y la *image* actual de la figura del foráneo. Después centré mi atención en la visión que los rumanos y los españoles se formaron sobre éste. En esa parte pretendo presentar de forma neutra las dos perspectivas.

Dado que el extranjero crea las pautas para la alteridad, a continuación se presentaron desde el punto de vista filosófico las tesis de unos teóricos de gran envergadura en el ámbito cultural internacional que tienen como meta final la comprensión del concepto filosófico de la *alteridad*. Este concepto se podría caracterizar como dialógico o dialéctico, especialmente si se toma como referente la relación que Hegel estableció entre el amo y el esclavo. Aunque es el antónimo de la identidad, hay que señalar que es parte integrante de la definición de ésta, tanto

individual como colectiva. La *alteridad* marca en realidad la diferencia en todos los aspectos y genera miedos y espantos abismales.

Este concepto ha sido definido por varios filósofos, como Emmanuel Lévinas que lo equiparaba a la cara, que en su sistema aparece encima del cuerpo, como epifanía. Buber lo ve como factor que hace posible el encuentro con la exterioridad (la alteridad aparece en forma de diálogo), mientras que Husserl la reduce al ego trascendental. Persiste también la visión bíblica, donde aparece como extranjero, viuda, marginal (perspectiva de las religiones monoteístas). Por consiguiente, la esencia de la *alteridad* es ser espejo del *yo* (otro, Dios, amo/ esclavo) que necesita a los demás para poder definirse a sí mismo. Se establece así una relación dialéctica que es indispensable en cualquier individuo.

Una figura común tanto a las teorías del foráneo como a las que reflexionan sobre la *alteridad* es la generada por el exilio. El destierro define una condición humana, un tipo de pensamiento *utópico* que encontró su territorio en el alma y en la mente de los desheredados de este mundo. El hombre del siglo XX es el *homo utopicus*, predestinado a ser la imagen del nuevo mundo. Los exiliados viven profundamente la ilusión de la utopía, enfermedad del siglo XX. Viven la desilusión, la catástrofe de haber perdido la patria y respiran el sueño agónico del regreso. Para muchos de los escritores del siglo XX el proceso más importante es el del regreso de la Utopía, de lo mejor de los mundos posibles. De utopía a contrautopía no hay más que un pequeño paso.

La exploración del destino y de la obra de los escritores exiliados demostró la medida en que las circunstancias específicas de la creación lejos de casa se subordinan a la existencia en el exilio. Se aprecia el esfuerzo por mantener el potencial creador en la lengua materna y el concomitante denuedo de asimilar, al mismo nivel, el idioma del país de acogida. Los escritores exiliados han de dirigirse a un nuevo círculo de lectores. Los problemas que tienen que ver con el cambio de la identidad cultural fueron constantes en la existencia literaria en el exilio.

Se ven empujados a aceptar una identidad cultural doble, sentida como duplicidad: el manejo de la lengua natal, y el idioma de la lengua de exilio. Tienen que orientarse al mismo tiempo hacia el lector de la patria y hacia el de la tierra de acogida. Estas categorías pertenecen -independientemente de la asimilación a un grupo generacional concreto- a la gran mayoría del exilio literario. La lista puede empezar con Mircea Eliade, espectacular ejemplo de aculturación, George Uscătescu, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, los hermanos Ciorănescu, etc. La *deshistoricidad* y la *descentralidad* hacen que la literatura del exilio aparezca como simple manifestación de muchos otros grupos literarios regionales o al lado de grupos con concepciones del mundo diferente.

El exilio es el camino hacia Ítaca, hacia la casa y cada exiliado es un Ulises castigado por los dioses, por los poderes que deciden los destinos históricos. El desterrado se ve obligado a entender el sentido escondido e interpretar el destierro como prueba iniciática, como obstáculos que lo llevan hacia casa. Es una interpretación difícilmente aceptada por la mayoría de los exiliados, excepto por los

más jóvenes, como los de la tercera ola de exiliados rumanos, que transforman esta visión en núcleo de las reflexiones culturales y filosóficas sobre el exilio.

Los escritores desterrados formularon las preguntas acerca de la condición humana de una manera existencialista. Ellos consiguieron la transformación artística de la nueva realidad interior, fundamentada en vivencia subjetiva y en el valor absoluto de la trascendencia.

Del exilio rumano se puede hablar desde el siglo XIX, pero las formas más profundas, en cuanto escritura y paleta sentimental, las proporcionan los intelectuales que a partir de los años 40 escogieron el destierro o se vieron a él empujados. Para los autores de la primera ola, como Mircea Eliade o Emil Cioran, era importante reunirse. Ellos eran el único grupo homogéneo de la literatura rumana del exilio, y precisaban mantener vivas las relaciones tanto con la patria como entre sí. Se animaban mutuamente a colaborar en revistas rumanas que aparecían en otros países. Además de las estrechas vinculaciones entre ellos, también mantuvieron muy buenos lazos con el mundo intelectual del país de acogida. Un ejemplo es Alexandru Busuioceanu, que entablaba amistad con Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Antonio Zubiare, Jose Ortega y Gasset entre otros. Los intelectuales rumanos de los años 40 formaron un grupo compacto, animados por ideas, anhelos, creencias y la experiencia dolorosa de rotura, de escritura alienante y agónica, de modernidad paradójica entre sus conceptos tradicionales y la forma de escritura volcada hacia la plena modernidad.

Sin embargo, los de la segunda y tercera ola ya no se agrupan, ya no están movidos por ideas y sentimientos semejantes. Aparece ahora como imperativo el individualismo, el anhelo de definirse a sí mismos como intelectuales y fuentes de creación. Uno de los aspectos fundamentales desarrolladas por los autores de la segunda ola es la vena polémica y el papel de disidentes. En el caso de los autores de la tercera ola surge la pregunta si se puede hablar de exilio o simplemente de un traspaso de ideas y de seres en el mundo de todas las oportunidades. Aunque la mayoría de los intelectuales de la tercera ola, como Virgil Nemoianu o Matei Călinescu, son reconocidos internacionalmente, no se agruparon y no fueron impulsados por los mismos valores y por idéntica forma de sentir el exilio. Su experiencia ya no es dolorosa ruptura o fragmentariedad temporal o personal, como en el caso de los autores de la primera ola, sino que llegan a considerarla como continuidad.

Tal vez uno de los más celebres exiliados fue Mircea Eliade, miembro de la primera ola. Él no se pierde en el dolor y en la angustia, sino que busca soluciones y se permite, igual que Dante, no ser el prisionero de un tipo de pensamiento carcelero. Asimismo, Aron Cotruș representa el prototipo del doble destierro, que se deja caer lentamente en el proceso de deconstrucción de la identidad, de escisión, teniendo el alma, el pensamiento y los ojos en las imágenes de la patria, doblemente perdida. Por su parte, Cioran entiende el destierro como nuevo comienzo desde cero y adopta otro idioma para sus escritos, mientras que Eliade decía que para las creaciones literarias no podría escribir más que en rumano. Cioran acepta el exilio con una amarga sonrisa en la boca, porque él también sentía la separación del país natal y del idioma como escisión de su ser.

Aunque aceptaron de forma diferente esta prueba y actuaron de forma distinta, los escritores exiliados rumanos consideraron su palabra como puente de esperanza para la liberación del mañana. Tuvieron, digamos, la oportunidad de conocer la *nada* y el *todo*, contenidas en cualquier espectáculo humano, porque el sentido del exilio es de los que tienen la confianza de arriesgarse éticamente, el exilio es de los cínicos.

Independientemente de la actitud que hayan escogido, los escritores exiliados intentaron mantener viva la relación con el país mediante el único instrumento que tenían al alcance: la escritura. Casi todos, si no la mayoría, procuran rehacer el camino hacia *casa* mediante la escritura, vertiendo en ésta la nostalgia, la crisis de significado (de ellos como individuos y como hombres de letras, de cultura), el destino agónico y alienante. Aspiraban a vencer la muerte a través de la escritura. A lo largo del capítulo se pudo ver que el exilio no es necesariamente exterior, es decir entendido en *sensu latu*, sino también interior, como sucede en la mayoría de los escritores que vivieron detrás de la Cortina de Hierro. Independientemente de la forma que cobra, el destierro transcribe las mismas características, pinta similar ser escindido, roto, fragmentario y en plena disolución de la identidad.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, el exilio es el vacío que la doble pérdida deja en el alma y en el ser de los desterrados. La obra de éstos dibuja el camino descentrado y plural, interior y exterior, de todos los añicos de realidad perdidos en el mundo. Estos encontraron el aliento en el único y más fiel amigo en armas contra la soledad, el dolor y la nostalgia: la palabra. Sus obras son grietas que dejaron abiertas para aquellos que quieren y saben averiguar al ser-poeta, que tienen

el valor de traspasar las fronteras y bajar en las profundidades, a veces oscuras del ser.

Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu cultivaron un tipo de lírica dominada por vocablos con sema de bajada, por un léxico del dolor y de la luminosidad. Sus obras crearon una *traectio rhetorica* por los tópicos que sus versos reactualizaron. La obra de estos es el testimonio de una vida dedicada al dolor, expresado mediante vocablos cargados de una variedad sentimental, a veces codificada a veces explícita, pero perceptible sólo por aquellos oídos que saben escuchar.

Además de la insistencia en un mismo tipo de vocabulario o tópicos, hay que evidenciar otro punto de referencia para ellos, que es el espacio del país, ese *matriz estilístico* que el filósofo rumano Lucian Blaga llamaba *horizonte espacio ondulado*, el subir y bajar característico de las obras de los tres. El regreso a la patria se hace también mediante la recurrencia de unas imágenes o símbolos típicos de la literatura popular rumana o por la confirmación de ellos mismos en la espiritualidad rumana, a través del cultivo de una poesía con fuerte influencia *gândiristă*.

Del análisis textual se puede notar una visión trans-temporal y trans-espacial de la lírica cultivada por estos poetas. Por consiguiente, se podría hablar de un exilio horizontal, similar a un movimiento geográfico y un exilio vertical, de las cosas materiales hasta las cosas espirituales, que tanto en la vida como en la obra de éstos es muy importante, dado que dieron la espalda al mundo material para sumergirse en el mundo sensible. Las dimensiones que el exilio cobra en la perspectiva de estos tres

es característica para los individuos que llegan del espacio bizantino. Estos no se martirizan, sino saben buscar el sosiego en ellos mismos, y al mirar en sí mismos en realidad descubren el camino hacia la alteridad, hacia Él, hacia Dios, hacia el exilio de índole neoplatónica.

El exiliado es el representante por antonomasia del hombre escindido, roto, fragmentario, añicos de realidad que intenta entenderse a sí mismo y a los demás. La alteridad que éste se crea, a veces mediante heteronimias otras veces mediante la escritura, es una de las mejores formas de definirse a sí mismos, porque, la *alteridad* es esa relación dialógica con uno mismo y con los demás.

El verbo es el único capaz de cantar el destino de estos caminantes por meridianos desconocidos del gran mundo. El *fatum* aparece inscrito en las estrellas de aquellos que supieron enfrentarse a la soledad, a la nostalgia y a la doble pérdida, de ellos y de la tierra tan querida. Éstos se mantuvieron vivos mediante el sueño, los recuerdos y la esperanza de que algún día los enredados caminos de la vida les permitan pisar de nuevo su país. En el destino de todo exiliado está escrito con letras de fuego el mito de Sísifo.

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, las tres nociones “extranjero”, “alteridad” y “exilio/ exiliado” confraternizan para facilitar el entendimiento tanto de nosotros mismos como desterrados en el mundo, pero también de esos seres complejos que tuvieron la gran amabilidad de compartir con unos cuantos de nosotros las pautas para la transcendencia, el camino hacia la aceptación de la condición de

extranjero. Nos demostraron que el cuerpo es caduco, que es sólo una carcasa que protege lo verdaderamente importante de cada uno de nosotros, el espíritu.

No obstante, el trabajo subraya la relación que los tres escritores de los que hablé, Alexandru Busuioceanu, Vintilă Horia y George Uscătescu, mantienen entre las dos culturas: rumana y española. Si Vintilă Horia es más conocido en el espacio rumano, los otros dos son más conocidos en el espacio cultural español. En un período en el que se acentúa más las diferencias entre el Oeste y el Este (en principio de comportamiento y económicas), el trabajo propone otra perspectiva, es decir la de la relación entre nuestras culturas, mediante las obras de al menos los tres escritores analizados en esta tesis.

Las páginas de este trabajo no son más que testimonio del luto del cual el hombre está hecho, porque no expresan unos pensamientos sobre tres autores, sino del hombre en general, visto como exiliado, como ser escindido y fragmentario que encuentra el camino hacia la alteridad, hacia sí mismo. Para la definición de cualquier persona es imprescindible el contacto con la alteridad, con el extranjero, porque éste es el reflejo de nosotros, como entes.

La obra de los autores analizados es sólo muestra de la profundidad de nosotros mismos, es el signo de exclamación que necesitamos para valorar los verdaderos valores y las verdaderas cosas en la vida.

RESUMEN

En este trabajo pretendo abordar el tema del extranjero desde el punto de vista del exiliado. Me centro en la obra literaria de unos autores rumanos que debido a factores políticos tuvieron que buscar otros lugares donde poder expresarse en libertad. Ellos escogieron España como lugar para escribir y para vivir. No olvidaron los valores de su país e intentaron estar en relación con éste, aunque sólo a través de la escritura, que se convirtió en único testigo de sus sufrimientos, por lo tanto se transformó en los únicos pilares del ser escindido, roto y fragmentarios que es el exiliado.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

ADORNO, THEODOR W., *Teoria estetică*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

ALONSO, DÁMASO, BOUSOÑO, CARLOS, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Editorial Gredos, 1963.

ALONSO, DÁMASO, *Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977.

ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO, *El antisemitismo en España: la imagen del judío 1812-2002*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2002.

ARIÈS, PHILIPPE, GEORGES DUBY, *Historia vieții private*, București, Editura Meridiane, 1994-1997, tomos I-X.

BABEȚI, ADRIANA, UNGUREANU, CORNEL, *Europa Centrala. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Editura Polirom, 1997.

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, Buenos-Aires, 1965.

BAUDRILLARD, JEAN, GUILLAUME, MARC, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

BĂILEȘTEANU, FĂNUȘ, *Români celebri în străinătate: dicționar*, București, Editura România Press, 2005.

BEHRING, EVA, *Scriitori români din exil 1945-1989*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

BERNEA, ERNEST, *Cadre ale gândirii populare românești*, București, Editura Cartea Românească, 1985.

BIDU-VRĂNCEANU, ANGELA, FORĂSCU, NARCISA, *Cuvinte și sensuri*, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1988.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii I. Orizont și stil*, București, Editura Humanitas, 1994.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii II. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia valorilor I. Știință și creație*, București, Editura Humanitas, 1996.

BOIA, LUCIAN, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 1997.

BOIA, LUCIAN, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, București, Editura Humanitas, 2008.

BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1952.

BOUSOÑO, CARLOS, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Editorial Gredos, 1968.

BUBER, MARTIN, *Eu și tu*, București, Editura Humanitas, 1992.

CASSIRER, ERNST, *Filosofia formelor simbolice I. Limbajul*, Pitești, Editura Paralele 45, 2008.

CASSIRER, ERNST, *Filosofia formelor simbolice II. Gândirea mitică*, Pitești, Editura Paralele 45, 2008.

CASTORIADIS, CORNELIUS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

CALINESCU, MATEI, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism*, București, Editura Univers, 1995.

CHELCEA, SEPTIMIU, "Stereotipuri-marcatori ai identității naționale" en *Dilema*, núm. 396, 15-21 sept., 2000.

CHEVALIER, JEAN, GHEERBANT, ALAIN, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, vol. I-III, 1994.

CIORAN, EMIL, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Vreamea, 1936.

CIORAN, EMIL, Luca Pițu, Sorin Antohi, *Le Néant roumain. Un entretien (Neantul românesc. O convorbire)*, Iași, Editura Polirom, 2009.

CIORĂNESCU, ALEXANDRU, *Principii de literatură comparată*, București, Editura Cartea Românească, 1997.

COETZEE, JOHN MAXWELL, *Mecanismo internos. Ensayos 2000-2005*, Barcelona, Editorial Mondadori, 2009.

CONSTANTINESCU, SILVIA, *Exil. Oameni și idei*, București, Editura Curierul românesc, 1995.

CORBACHO CORTÉS, CAROLINA, *Literatura y Arte: Tópico «Ut Pictura Poesis»*, Cáceres, Unex, 1998.

CORBEA, ANDREI, *Paul Celan și „meridianul” său. Repere vechi și noi pe un atlas central-european*, Iași, Editura Polirom, 1998.

COTEANU, IOAN, BIDU-VRĂNCEANU, ANGELA, *Limbă română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975.

CRĂCIUNESCU, POMPILIU, *Vintilă Horia. Translitterature ar realite*, Paris, Editions L’Homme Indivis, 2008.

CRĂCIUNESCU, POMPILIU, *Vintilă Horia. Transliteratură și realitate*, București, Editura Curtea Veche, 2011.

CUDDON, J. A., *Literary Terms and Literary Theory*, London, Published in Penguin Books, 1999.

CULIANU, IOAN PETRU, *Studii românești I. Fantasmeme nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, Iași, Editura Polirom, 2006.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europeană și evul mediu latin*, București, Editura Univers, 1970.

DELUMEAU, JEAN, *Frica în Occident. O cetate asediată*, București, Editura Meridiane, vol. I, II, 1986.

DURAND, GILBERT, *Structuri antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

EAGLETON, TERRY, *Teoria literară. O introducere*, Iași, Editura Polirom, 2008.

ECO, UMBERTO, *A spune cam același lucru. Experiențe de traducere*, Iași, Editura Polirom, 2008.

ECO, UMBERTO, *Opera deschisă*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005. ECO,

UMBERTO, *De la arbore spre labirint*, Iași, Editura Polirom, 2009. ELIADE,

MIRCEA, *Împotriva deznădejdii*, București, Editura Humanitas, 1992. ELIADE,

MIRCEA, *Jurnalul Portughez și alte scrieri. I, II*, București, Editura Humanitas, 2006.

EVSEEV, IVAN, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.

FERRER, EULALIO, *El lenguaje de la inmortalidad: Pompas fúnebres*, México, Editorial Fondo de Cultura Económico, 2003.

FERRÉOL, GUY, JUCQUOIS, GUY, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Iași, Editura Polirom, 2005.

FLORESCU, NICOLAE, *Întoarcerea proscrisilor. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, București, Editura Jurnalul Literar, 1998.

FRIEDRICH, HUGO, *Structura liricii moderne*, București, Editura Univers, 1998.

GALÁN RODRÍGUEZ, CARMEN, *Mundos de palabra. Utopías lingüísticas en la ficción literaria*, Badajoz, servicio de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, 2009.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos a comienzos del s XX*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, tomos I-VII, 1999.

GHIȚĂ, GHEORGHE, FIERĂSCU, C., *Dicționar de terminologie poetică*, București, Editura Ion Creangă, 1974.

GIRAL, FRANCISCO, *Ciencia española en el exilio (1939-1989). El exilio de los científicos españoles*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

GNISCI, ARMANDO, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

GUILLÉN, CLAUDIO, *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Prelegeri de istoria filosofiei*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, vol. I- II, 1963.

KRISTEVA, JULIA, *Étrangers à nous-même*, Paris, Fayard, 1988.

IERUNCA, VIRGIL, *Românește*, București, Editura Humanitas, 2005.

IONESCU, ANDREI, *Istoria literaturii române*, București, Editura „Jurnalul literar”, 1998.

JUDT, TONY, *Europa iluziilor*, Iași, Editura Polirom, 2000.

LÉVINAS, EMMANUEL, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic, 1974.

LÉVINAS, EMMANUEL, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, București, Editura Humanitas, 2006.

LÉVINAS, EMMANUEL, *Între noi. Încercarea de a-l gândi pe celălalt*, București, Editura Bic All, 2000.

LEVINAS, EMMANUEL, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1985.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Race et histoire*, Paris, UNESCO, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropología estructural*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995.

LLORENS, VICENTE, *Liberales y románticos, una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Editorial Castalia, 1979.

LOI, MICHELLE, *Roseaux sur le mur: les poètes occidentalistes chinois*, Paris, Editions Gallimard, 1971.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2003.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid, Editorial Arco Libros, 2008.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, *Neruda y los escritores de la Edad de Oro*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2010.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, “Valores gráficos del verso libre en el grupo de 27 (I)” en *Anuario. Estudios Filológicos*, XI, 1988, pp.231-251.

LÓPEZ MARTÍNEZ, MARÍA ISABEL, “Valores gráficos del verso libre en el grupo de 27 (II)” en *Anuario. Estudios Filológicos*, XII, 1989, pp.146-170.

LOTMAN, IURI, *Studii de tipologie a culturii*, Bucuresti, Editura Univers, 1974.

LOTMAN, IURI, *Cultură și explozie*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004.

LOVINESCU, EUGEN, *Istoria civilizației române moderne*, București, Editura Nemira, 1997.

LOVINESCU, MONICA, *Unde scurte*, vol.I-VI, București, Editura Humanitas, 1990-1996.

MANEA, NORMAN, STEIN HANNES, *Cuvinte din exil*, Iași, Editura Polirom, 2011.

MANOLESCU, FLORIN, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compnia, 2010.

MARCHESE, ANGELO, FORRADELLAS, JOAQUÍN, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 1986.

MERNISSI, FÁTIMA, *El harén en el Occidente*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2001.

MORIN, EDGAR, *La Méthod, IV. Les idées, leur vie, leur habitat, leur organisations, leurs mœurs*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

MOURALIS, BERNARD, *Les contre-littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

NAHARRO-CALDERÓN, JOSÉ María, *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

NICULESCU, ALEXANDRA, “Cultura română în exil” en *România literară*, 1996.

NOICA, CONSTANTIN, *Pagini despre sufletul românesc*, București, Editura Humanitas, 2008.

OIȘTEANU, ANDREI, *Imaginea evreului în cultura română*, București, Editura Humanitas, 2001.

PAGEAUX, DANIEL-HENRI, *Literatură generală și comparată*, Iași, Editura Polirom, 2000.

PATAPIEVICI, HORIA – ROMAN, *Politice*, București, Editura Humanitas, 1997.

PETREU, MARTA, *De la Junimea la Noica. Studii de cultură românească*, Iași, Editura Polirom, 2011.

POPA, MIRCEA, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori din exil*, București, Editura Globus, 1998.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

RADULESCU- MOTRU, CONSTANTIN, *Scrieri politice*, București, Editura Nemira, 1998.

RICO, FRANCISCO, *Historia y crítica de la literatura española. II Siglo de Oro y Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

RICO, FRANCISCO, *Historia y crítica de la literatura española. VIII Época contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

RICO, FRANCISCO, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Editorial Castalia, 1970.

RICŒUR, PAUL, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RIDER, JACQUES Le, *Europa centrală sau paradoxul fragilității*, Iași, Editura Polirom, 2001.

RIDER, JACQUES Le, *Mitteleuropa*, Iași, Editura Polirom, 1997.

RIDER, JACQUES Le, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1994.

SAID, EDWARD W., *Orientalism*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.

SARTORI, GIOVANNI, *Ce facem cu străinii? Pluralism vs Multiculturalism*, București, Editura Humanitas, 2007.

SELEJAN, ANA, “Meditație religioasă în romanele lui Vintilă Horia”, *Tabor*, nr.8, 2009.

ȘERBĂNESCU, ANDRA, *Cum gândesc și cum vorbesc ceilalți. Prin labirintul culturilor*, Iași, Editura Polirom, 2007.

THEODORESCU, RAZVAN, *Roumains et Balkaniques dans la civilization Sud-Est Européen*, București, Editura Enciclopedică, 1999.

TISMĂNEANU, VLADIMIR, *Spectrele Europei Centrale*, Iași, Editura Polirom, 2001.

TODOROV, TZVETAN *Noi și ceilalți*, Iași, Editura Institutul European, 1999.

TODOROV, TZVETAN, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Unievr, 1983.

TOMAȘEVSKI, BORIS, *Teoria literaturii. Poetica*, București, Editura Univers, 1973.

TOMLINSON, JOHN, *Globalizare și cultură*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002.

UNGUREANU, CORNEL, *Mircea Eliade și literatura exilului*, București, Editura „Viitorul românesc”, 1995.

UNGUREANU, CORNEL, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului I* Timișoara, Editura Amarcord, 1995.

UNGUREANU, CORNEL, *La vest de Eden II*, Timișoara, Editura Amarcord, 2000.

UNGUREANU, CORNEL, *Mitteleuropa periferiilor*, Iași, Editura Polirom, 2002.

UNGUREANU, CORNEL, *Europa Centrală. Geografia unei iluzii*, București, Editura Curtea Veche, 2004.

USCĂTESCU, GEORGE, *Proces umanismului*, București, Editura Politică, 1987.

VĂLCAN, CIPRIAN, *Recherches autour d'une philosophie de l'image*, Timișoara, Editura Augusta, 1998.

VERDERY, KATHERINE, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Editura Humanitas, 1994.

VIANU, TUDOR, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

VITALE, ERMANNNO, *Ius migrandi*, Barcelona, Editorial Melusina, 2006.

V.V.A.A., "Exil" en Revista *Secolul XX*, 391-396.

WOODWARD, KATHRYN, *Identity and Difference*, The Open University, Walton Hall, 1997.

ZELAYA KOLKER, MARIELENA, *Testimonios americanos de los escritores españoles trasterados de 1939*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

FUENTES LITERARIAS

ALBERTI, RAFAEL, *Sobre los ángeles*, Madrid, Editorial Cátedra, 2006.

ALEIXANDRE, VICENTE, *Poemas paradisiacos*, Madrid, Editorial Cátedra, 1990.

ALEIXANDRE, VICENTE, *Antología poética*, Madrid, Editorial Alianza, 1999.

ALEIXANDRE, VICENTE, *Sombra del paraíso*, Madrid, Editorial Castalia, 1990.

ALONSO, DÁMASO, *Hijos de la ira*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral, 1958.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Poemas patéticos*, Madrid, Colección „Mensajes”, 1948.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Scrieri despre artă*, București, Editura Meridiane, 1980.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Caietele de la miezul nopții (Jurnal 1939-1957)*, București, Editura Jurnalul Literar, 2001.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Ethos*, București, 1922-1941.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Proporción de vivir*, Madrid, Colección “Ínsula”, 1954.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Innominada luz. Selección antológica*, Madrid, 1949.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Zamolxis sau mitul dacic în istoria și legendele spaniole*, București, Editura Meridiane, 1985.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Zamolxis sau mitul dacic în istoria și legendele spaniole*, București, Editura Dacica, 2009.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Un roman epistolar al exilului românesc. Corespondență (1942-1950)*, București, Editura Jurnalul Literar, 2003, vol.I.

BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Un roman epistolar al exilului românesc. Corespondență (1952-1961)*, București, Academia Română. Fundația națională pentru știință și artă Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu”, 2004.

BUSUIOCEANU, ONICA, *Dragă Walter...Scrisori către un binefăcător 1979-2006*, București, Editura Humanitas, 2010.

GOGA, OCTAVIAN, *Cîntece de Țară*, București, Editura Librăriei C. Sfetea, 1916.

GÓNGORA y ARGOTE, LUIS de, *Sonetos*, București, Editura Univers, 1982.

GÓNGORA y ARGOTE, LUIS de, *Romances*, Madrid, Editorial Cátedra, 1995.

HORIA, VINTILĂ, *Dumnezeu s-a născut în exil*, Craiova, Editura Europa, 1990.

HORIA, VINTILĂ, *Dumnezeu s-a născut în exil*, București, Editura Art, 2008.

HORIA, VINTILĂ, *Sfârșit de exil, nuvele*, București, Editura „Jurnalul literar”, 2001.

HORIA, VINTILĂ, *Un mormânt în cer*, București, Editura Eminescu, 1994.

HORIA, VINTILĂ, *Journal d'un paysan du Danube*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1966.

HORIA, VINTILĂ, *A murit un sfânt..., poeme, Poesii 1941-1945*, București, Editura „Jurnalul literar”, 2000.

HORIA, VINTILĂ, *Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Collection «Le Signe», 1960.

HORIA, VINTILĂ, *Une femme pour l'Apocalypse*, Paris, Editions Julliard, 1968.

HORIA, VINTILĂ, *O femeie pentru apocalips*, București, Editura Art, 1997.

HORIA, VINTILĂ, *¡Perseguid a Boecio!*, Madrid, Editorial Dyrsa, 1983.

HORIA, VINTILĂ, *Persécutez Boèce!*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1987.

HORIA, VINTILĂ, *Le Chevalier de la résignation*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Collection «Le Signe», 1961.

LARRA, MARIANO JOSÉ de, *Artículos de costumbres*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, Colección Austral, 1989.

MANRIQUE, JORGE, *Poesía*, Madrid, Editorial Cátedra, 1993.

PUBLIUS OVIDIUS NASO, *Scrisori din exil. Tristele. Ponticele*, București, Editura Gramar, 2006.

QUEVEDO, FRANCISCO de, *Poesía varia*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.

SADOVEANU, MIHAIL, *Baltagul*, București, Editura Gramar, 1996.

STOLOJAN, SANDA și VLAD, *Să un plecăm toți odată*, București, Editura Humanitas, 2009.

STOLOJAN, SANDA, *Amurg senin. Jurnal din exilul parizian (1997-2001)*, București, Editura Humanitas, 2007.

TERESA de JESÚS, SANTA, *Libro de la vida*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.

UNAMUNO, MIGUEL, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1964.

USCĂTESCU, GEORGE, *Europa Absentă*, Iași, Editura Institutul Europeană, 2005.

USCĂTESCU, GEORGE, *Europa Ausente*, Madrid, Editorial Nacional, 1953.

USCĂTESCU, GEORGE, *Erasmu*, Madrid, Editorial Nacional, 1969.

USCĂTESCU, GEORGE, *Erasmus*, București, Editura Univers, Col. Eseuri, 1982.

USCĂTESCU, GEORGE, *Thanatos*, Madrid, Col. Destin, 1970. USCĂTESCU, GEORGE, *Dărâmat Ilion*, Madrid, Col. Destin, 1972. USCĂTESCU, GEORGE, *Melc Sideral*, Madrid, Col. Destin, 1974. USCĂTESCU, GEORGE, *Memoria pădurii*, Madrid, Col. Destin, 1977. USCĂTESCU, GEORGE, *Millenarium*, Madrid, Col. Destin, 1980. USCĂTESCU, GEORGE, *Poezii*, București, Editura Eminescu, 1981. USCĂTESCU, GEORGE, *Autobiografie*, Madrid, Col. Destin, 1985. USCĂTESCU, GEORGE, *Poemas de la tierra perdida*, Madrid, Editorial Bitacora, 1991.

YOURCENAR, MARGARITE, *Memoriile lui Hadrian*, București, Editura Humanitas, 2006.

FUENTES ELECTÓNICAS:

www.vintila.blogspot.com

www.metapolitica.net

www.flusser-archive.org

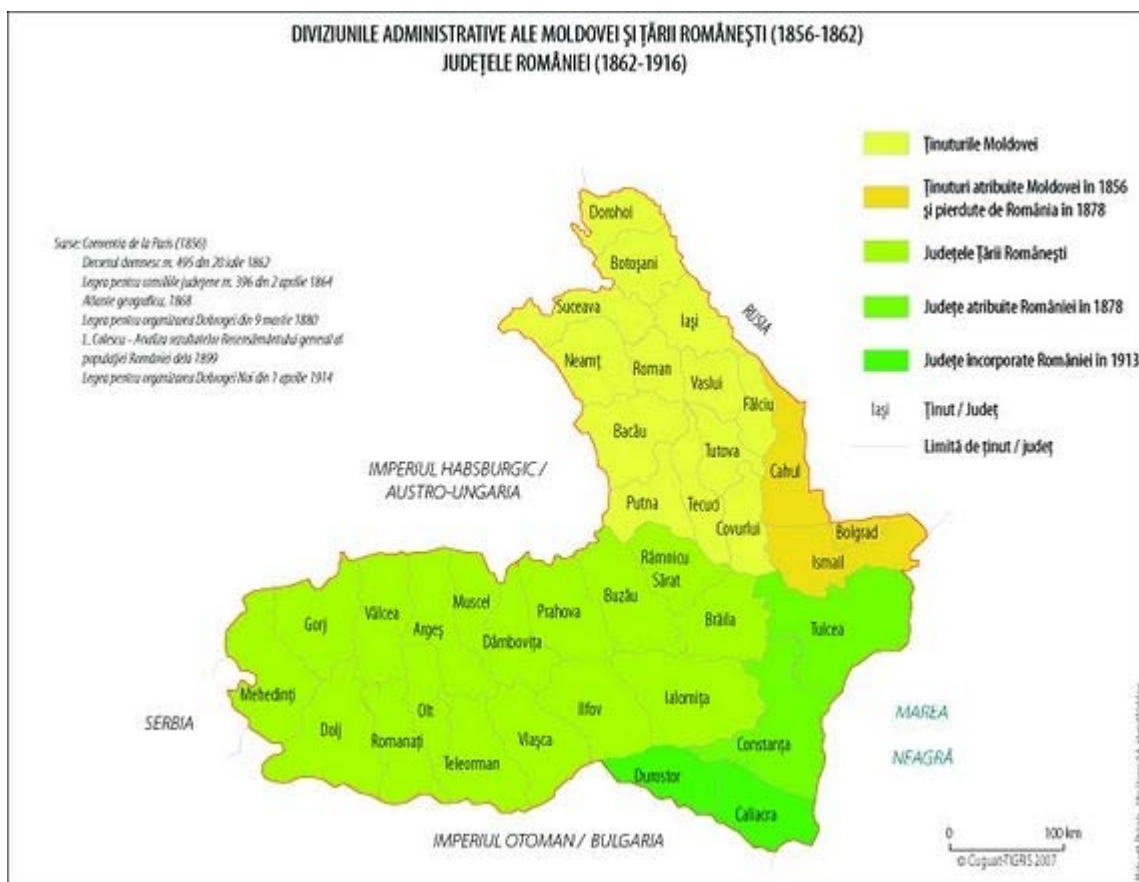
www.eurozine.com

<http://drae.rae.es>

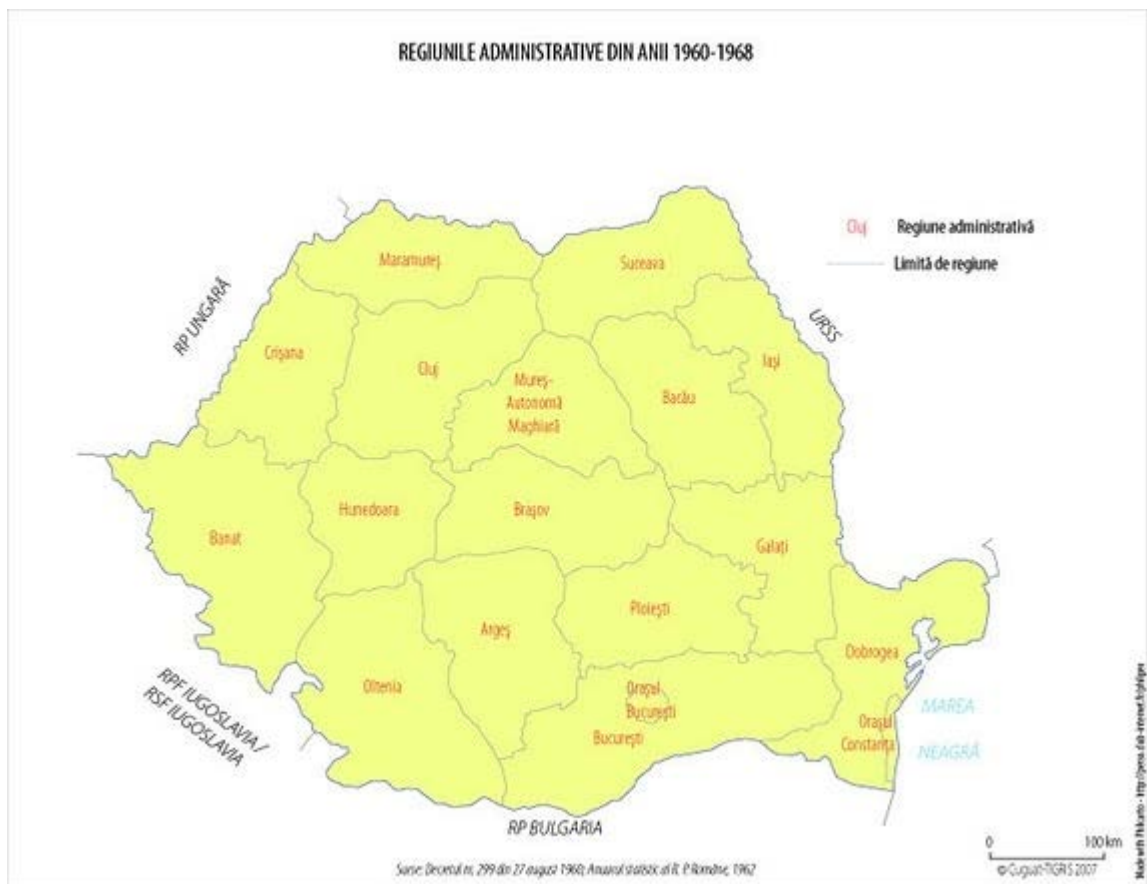
ADJUNTOS



Adjunto 1. Los países rumanos en 1856: Valaquia, Moldavia, Transilvania y Basarabia.



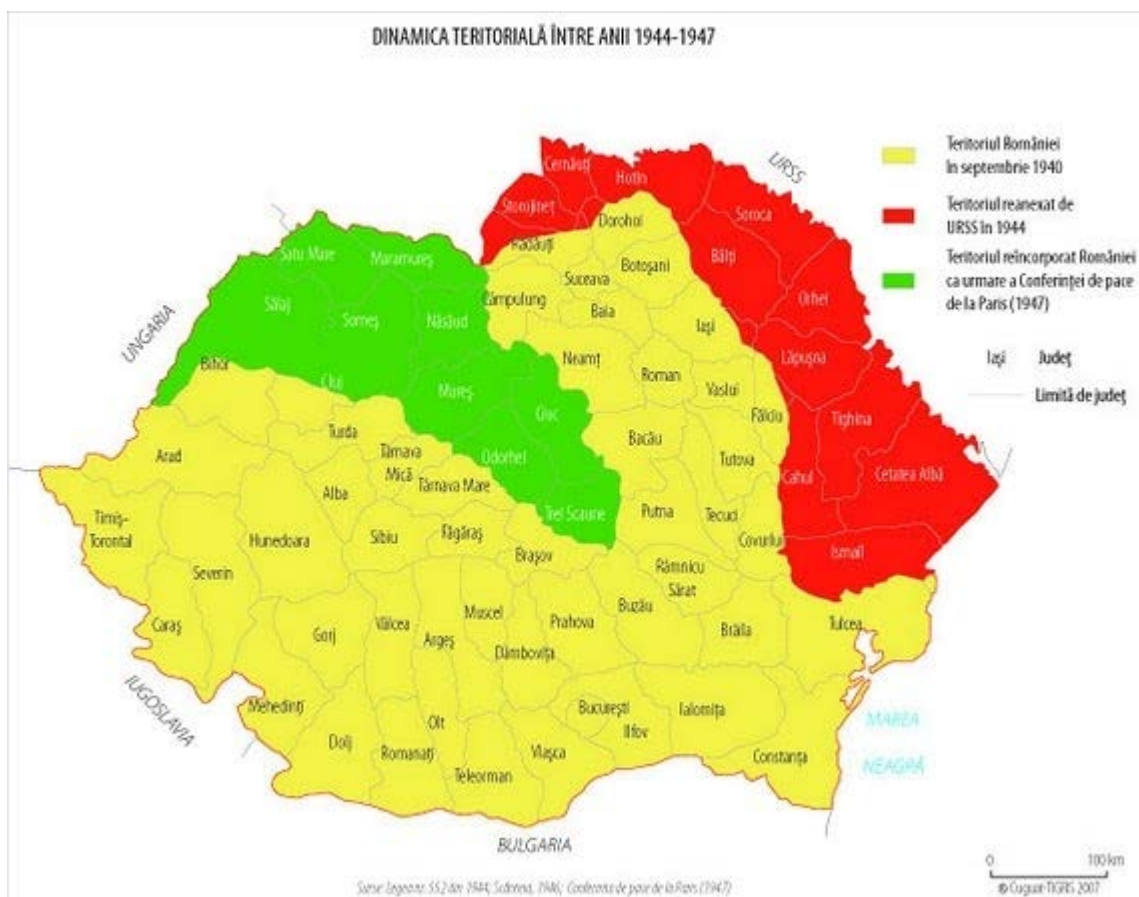
Adjunto 2. La división administrativa de Moldavia y Valaquia entre 1856-1862. Las provincias de Rumanía entre 1862 -1916.



Adjunto 3. Las regiones administrativas entre 1960-1968.



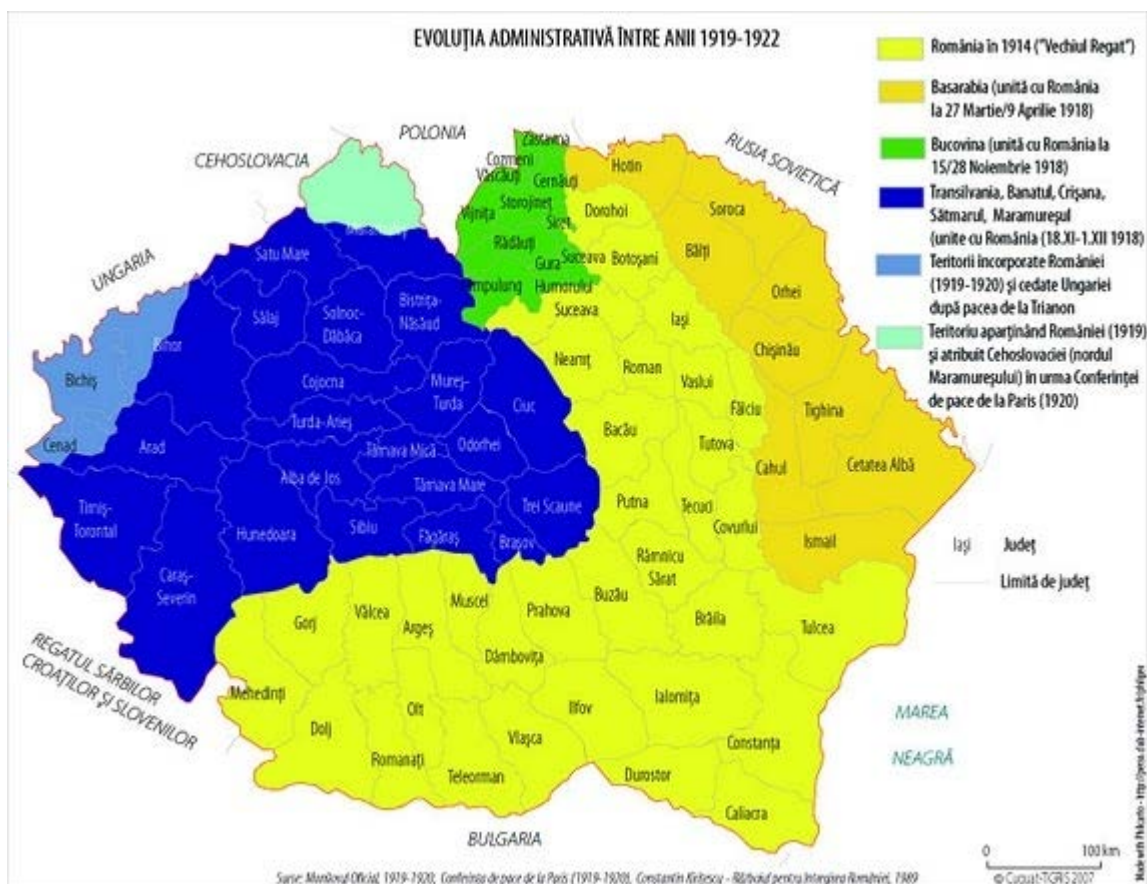
Adjunto 4. Las provincias de Rumanía entre 1968-1981.



Adjunto 6. La dinámica territorial entre 1944-1947.



Adjunto 7. La Rumanía Grande.



Adjunto 8. La evolución administrativa entre 1919-1922.

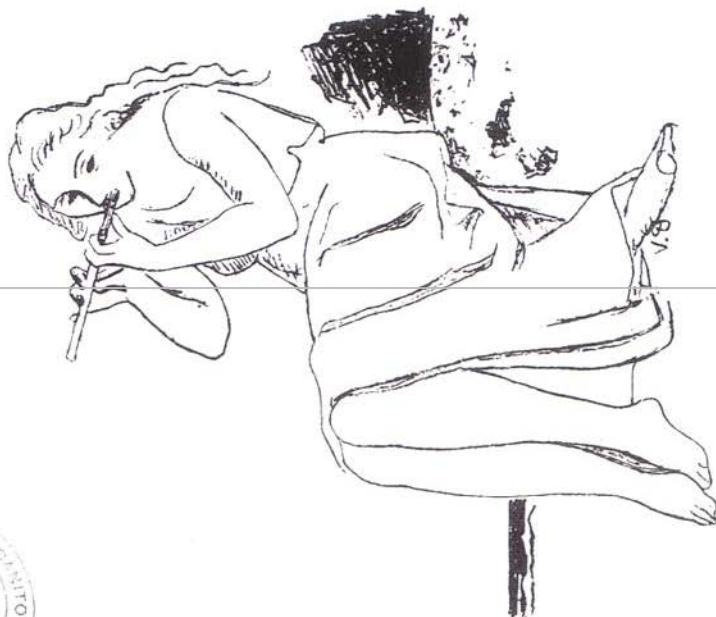


Adjunto 9: Alexandru Busuioceanu. Retrato de Vázquez Díaz.



ALEJANDRO BUSUIOCEANU

POEMAS PATETICOS



Interpretación por Vázquez Díaz.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Documento 86.1108
N.º Copia 892662

7

COLECCION "MENSAJES"
MADRID MCMXLVIII

BIBLIOTECA DE LA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA

Adjunto 11- Portada del tomo *Poemas patéticos* de Alejandro Busuiocanu.

POEMAS PATÉTICOS

Para mi buen amigo

Enrique Sautó

que fue el primero en sacar
los versos y en animarme
a publicarlos

afectuosamente

H. Ruiz de Aza

Madrid, junio de 1948

R 1198464

Universidad Carlos III

AR/FOLL. 2095

ALEJANDRO BUSUIOCEANU

INNOMINADA LUZ

1949

MADRID
1949



Adjunto 13: Portada del libro *Innominada luz* de Alexandru Busuiocanu.

ALEJANDRO BUSUIOCEANU
OBRA DE POESÍA

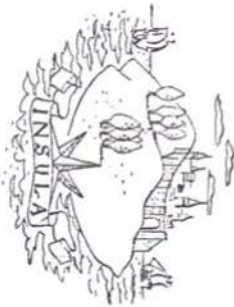
POEMAS PATÉTICOS, Colección «Mensajes»,
Madrid 1948.
INNOVINADA LUZ, Selección antológica, «Es-
corials», Madrid 1949 (tirada limitada),
PROPORCIÓN DE VIVIR, Colección «Insula»,
Madrid 1954.

Aparecerá:

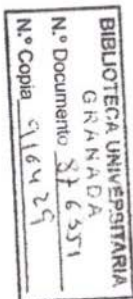
PIERRE JEAN JOUVE: ANTOLOGÍA POÉTICA (en
colaboración con Carlos Edmundo de Ory).

PROPORCION DE VIVIR

poemas



ALEJANDRO BUSUIOCEANU



Adjunto 14: Portada del libro *Proporción de vivir* de Alexandru Busuiocanu.

PROPORCION DE VIVIR

A Dn Juan Cabido,
de la Imprenta
de San Juan
de los Rios
Moscú 28 de Mayo 57

Adjunto 15: Dedicatoria a Enrique Vanito del libro *Proporción de vivir* de Alexandru Busuioceanu.



Vintilă Horia

Adjunto 16: El escritor Vintilă Horia



Adjunto 17: El escritor George Uscătescu.

LISTA DE ABREVIATURAS

AU-Austral

BL-Baladas Líricas

CB-Cantos barrocos

CS- Caracol Sideral

DI-Derribado Ilión

IN-Innominada luz

MB-Memoria del bosque

MM-Milenarium

PP-Poemas Patéticos

PV-Proporción de vivir