

## CĂRTĂRESCU VS. CĂRTĂRESCU: EL IMAGINARIO LITERARIO DE MELANCOLIA, CAMBIO Y PERVIVENCIA

## CĂRTĂRESCU VS. CĂRTĂRESCU: THE LITERARY IMAGINARY OF THE MELANCHOLY, CHANGE AND PERSEVERANCE

Alba DIZ VILLANUEVA  
Universidad Complutense de Madrid  
Complutense University of Madrid

e-mail: [albadiz@ucm.es](mailto:albadiz@ucm.es)

### Abstract

*The aim of this paper is to analyze the differences and similarities between the latest volume of stories published by the Romanian writer Mircea Cărtărescu (Melancholia, 2019, Bucharest, Humanitas) and his previous literary production. Although Melancholia has been associated with Nostalgia and indeed exhibits many parallels with the first volume of short novels published by Cartarescu, the truth is that the 2019 volume refers to the literary universe created from other texts as well. By comparing and contrasting Melancholia with some of his main works, from novels such as the three volumes of the Orbitor trilogy (Aripa stângă, Corpul, Aripa dreaptă), Travesti or Solenoid to his poetry, through the stories of Nostalgia, the essay aims to demonstrate how this volume dialogues, more or less explicitly, with all the previous ones while distancing itself from them in some narrative and stylistic aspects. After examining elements such as characters, motifs, symbols, metaphors, subjects, intertextuality, and metafiction, the work focuses on space and time as the two main categories in which the most significant changes take place as they move away from their usual context, communist Bucharest (more precisely, from the late 1950s to the end of Nicolae Ceaușescu's regime in the late 1980s). This temporal and spatial framework is one of the fundamental axes of all Cărtărescu's literary texts, which gives them unity, stability, and continuity. However, as the article tries to demonstrate, the change is not total, but Mircea Cărtărescu, through his usual intertextual play, refers indirectly to this space well known by his readers and, consequently, perhaps also to that historical period. To argue this issue, this article outlines the direct allusion to a specific space-mentioned in some of the author's earlier texts. This is the factory where one of the most important episodes of the first story (Punțile) takes place. The spatial descriptions of the first and third stories are also analyzed to check the parallels between them and some settings of Nostalgia, Orbitor or Solenoid. The work also investigates the possible objectives of these changes and similarities. On the one hand, it is possible to identify some of Cărtărescu's characteristic elements in Melancholy due to its thematic and stylistic permanence (child and adolescent characters, the games as creation and as a gateway to a magical universe, the mother, rites of passage, onirism, the use of polysemic symbols such as the butterfly, duality, symmetry and twins, fractal images, anti-mimetic references, etc.), as well as the allusions (explicit or implicit) to his previous works. On the other hand, by neglecting (at least unequivocally) the preferred space-time frame of his previous works, Melancholia can be universalized, and the fictitious components can prevail over any possible reference to extra-literary reality. In this way, the Romanian writer achieves a work that is both very similar to and very different from his broader literary corpus, from everything he had written until the moment of the publication of Melancholia.*

**Keywords:** Mircea Cărtărescu; Melancholia; differences; similarities; space; time.

## 1. Introducción

Los paralelismos entre el último volumen de relatos de Mircea Cărtărescu, *Melancholia* (Humanitas, 2019), con el primero de ellos, *Nostalgia* (publicado en 1989 por la editorial Cartea Românească bajo el título *Visul*, y reeditado posteriormente en 1993 por la editorial Humanitas con su denominación definitiva) no han pasado desapercibidos para la crítica. Desde el título hasta su estructura —esto es, el hecho de estar compuestos por tres relatos<sup>1</sup>— pasando por los personajes (los protagonistas de uno y otro volumen son niños o adolescentes), los temas y los motivos que los vertebran (el juego, el descubrimiento de la sexualidad, el doble, lo onírico, la mariposa, etc.), *Melancholia* dialoga constantemente con su predecesor.

Valga como ejemplo lo señalado por Țapu (2020) a propósito del primero de los aspectos mencionados, el título: “El título del libro, simétrico a uno de sus primeros volúmenes de prosa, *Nostalgia*, es una de las estrategias autorreferenciales empleadas por el autor para hacer una sugerencia manifiesta a su propia obra y ofrecer la primera de las claves de lectura en este sentido”<sup>2</sup>.

Esas estrategias autorreferenciales atañen, como se desprende de las palabras del crítico, a otros muchos aspectos. A lo largo de los tres relatos de *Melancholia*, encontramos escenarios, personajes, motivos, temas y hasta secuencias narrativas que apelan al universo de *Nostalgia*<sup>3</sup>. Pero, en realidad, los paralelismos se establecen no solo con esta obra que podría considerarse el germen de su narrativa (siendo el primer volumen de ficción en prosa que publica el escritor), sino, en general, con los elementos más característicos de su poética, de su imaginario, que se desarrollan por extenso en otros escritos posteriores: *Travesti*, la trilogía *Orbitor* o *Solenoid*. Si bien es cierto que algunos de esos elementos sientan sus bases en *Nostalgia*, otros se remontan todavía más atrás, a sus poemas o, incluso, a *Levantul*. Como ha señalado Dinițoiu (2019), Cărtărescu retoma en este volumen “todos sus grandes temas y obsesiones de escritor”<sup>4</sup>.

No obstante, como la crítica ha reconocido también, su reformulación en el volumen *Melancholia* entraña algunas diferencias. El propio Țapu (2020) habla de un proceso de condensación y esquematización “para delimitar mejor sus propios artificios estilísticos e imaginativos frente a otros del universo literario, sea autóctono o a nivel global”<sup>5</sup>. Para este crítico, de hecho, “la esquematización y la esencialización”<sup>6</sup> constituyen la principal diferencia de esta obra respecto de las anteriores.

A continuación, tras un repaso por esos temas, motivos y obsesiones de sus escritos anteriores que persisten en *Melancholia*, nos centraremos en el diálogo que este texto establece con algunos de los precedentes a través de dos aspectos: el espacio y, en menor medida, el tiempo en que transcurren las historias, que se ven afectados también por ese proceso esquematizador, condensador, al que hace referencia Țapu (2020).

## 2. La reiteración temática y estilística

El universo literario de Mircea Cărtărescu se compone de una serie de elementos (temas, motivos, mitos y símbolos, espacios, personajes, atmósferas, recursos técnicos y estilísticos...) que, a pesar de sus múltiples ramificaciones, de su apertura y conexión con distintas tradiciones culturales y con diferentes dominios y ámbitos de conocimiento (biología, filosofía, medicina, religión, etc.), se repiten texto tras texto, dando lugar a un imaginario estable.

Si hablamos de continuación o persistencia, una de las categorías narrativas más destacables es la de los personajes. Los protagonistas de los tres relatos de *Melancholia* son niños o adolescentes

---

<sup>1</sup> Como es bien sabido, *Nostalgia* cuenta, además, con un prólogo y un epílogo —*Ruletistul* y *Arhitectul*, respectivamente—, pero el cuerpo principal lo conforman *Mendebilul*, *Gemenii* y *REM*.

<sup>2</sup> “Denumirea cărții, simetrică unuia dintre primele sale volume de proză, *Nostalgia*, este una dintre strategiile autorreferențiale instrumentalizate de autor pentru a face o sugestie fățișă la propria operă și oferă prima dintre cheile de lectură în această direcție” (Țapu, 2020). Todas las traducciones son propias.

<sup>3</sup> En este sentido, Dinițoiu (2019) considera *Melancholia* un *remake* de *Nostalgia*.

<sup>4</sup> “Toate marile sale teme și obsesii de scriitor” (Dinițoiu, 2019).

<sup>5</sup> “Pentru a delimita mai bine propriile artificii stilistice și de imaginar față de altele din lumea literară, fie autohtonă sau la nivel global” (Țapu, 2020).

<sup>6</sup> “schematizarea și esențializarea” (Țapu, 2020).

que se encuentran en una etapa liminar, de iniciación en la sexualidad y en otros misterios del mundo adulto, mediante ritos de paso que van marcando el proceso de crecimiento y madurez. De nuevo explota Cărtărescu el potencial de estos periodos vitales, sobre el que la crítica y el propio autor se han pronunciado en numerosas ocasiones<sup>7</sup> y que tanto rédito le han dado en sus principales obras: *Orbitor* (centrado en gran medida en la infancia de Mircea), *Solenoid* (a través de los recuerdos del anónimo narrador protagonista, ya adulto, sobre su niñez y adolescencia), *Travesti* (cuyo narrador, como en el caso anterior, vuelve sobre estas etapas pasadas, en las que se origina su trauma) y, evidentemente, *Nostalgia*, cuyos tres relatos centrales giran en torno a estas fases y cuyo título evoca el sentimiento que nace de recordarlas.

Por tanto, la infancia y la adolescencia son dos periodos privilegiados en la narrativa de Cărtărescu, que por lo general se recuperan, a través del recuerdo, por un *yo* adulto. En este volumen, sin embargo, la habitual primera persona es sustituida por la tercera, por un narrador extradiegético que focaliza, no obstante, a través de los protagonistas de las historias: “Copilul” en *Punțile*, Marcel en *Vulpile* e Ivan en *Pieile*. Estos tres personajes representan etapas sucesivas: aunque la edad del primero no se detalla (pues el niño no la recuerda, como tampoco su nombre), por la forma en que es referido (“copilul”, “el niño”), así como por sus juegos y por las descripciones que de él se ofrecen, parece ser el menor de los tres; Marcel tiene ocho años e Ivan quince<sup>8</sup>.

El interés narrativo de la infancia reside en la particular percepción de la realidad, en un modo de conocimiento diferente del racional adulto, en virtud de determinados procesos neuronales, que cambian con el crecimiento. Según el propio autor, “en el mundo de los niños, en su pensamiento, están las ideas originales, está la base del pensamiento mítico. El cerebro infantil es más difuso [que el adulto], aunque asocia muchos conceptos” (Ors, 2013).

Como ya expresaba en 2012 Paz Soldán en las páginas introductorias a la traducción española de *Nostalgia*, “para Cărtărescu, la infancia se convierte en un espacio mítico, el lugar por excelencia del sueño, del juego, de la creación” (2012, p. 9). Estos elementos, como parte indisoluble de la infancia, están muy presentes no solo en *REM* o *Mendebilul*, sino en otros muchos escritos cartaresquianos, y *Melancolia* no representa una excepción. Bien al contrario, lo lúdico es, además de una reconstrucción del mundo, una vía de acceso a lo mágico (Bârleanu, 2011, pp. 268, 109), a lo *suprarealist*, a lo fantástico, al igual que lo es el sueño. Los protagonistas, a través de sus experiencias oníricas, lúdicas o poéticas trascenderán su realidad más inmediata, abriéndose a nuevos mundos y experiencias.

Así cabe entender los recorridos nocturnos que el niño de *Punțile*, supuestamente abandonado por sus padres y recluso en el apartamento familiar, emprende por las inmediaciones de su casa (la fábrica de caucho situada en la parte trasera de su bloque) y por otros puntos de la ciudad (los almacenes Concordia), en un estado fronterizo entre el sueño y la vigilia, sobre el que volveremos más adelante. Estas experiencias le permitirán escapar del encierro y descubrir no solo nuevos

---

<sup>7</sup> A este respecto son significativas las palabras de Glodeanu (2016): “Existe una fuerte fascinación por la infancia en la prosa de Mircea Cărtărescu, fascinación explicable por el hecho de que representa una edad fabulosa, en la que el hombre tiene acceso ilimitado al mundo de lo imaginario y se facilita el acceso en el corazón de lo fantástico. Así, las edades sucesivas en las que se detiene Mircea Cărtărescu (infancia, adolescencia, madurez, en menor medida la vejez) son extraordinariamente importantes porque representan maneras distintas de ver el mundo” / “Există o puternică fascinație a copilăriei în proza lui Mircea Cărtărescu, fascinație explicabilă prin faptul că ea reprezintă o vârstă fabuloasă, când omul are acces neîngrădit la lumea imaginarului și se facilitează pătrunderea în inima fantasticului. De altfel, vârstele succesive la care se oprește Mircea Cărtărescu (copilăria, adolescența, maturitatea, mai puțin senectutea) sunt deosebit de importante deoarece reprezintă tot atâtea maniere distincte de a vedea lumea”.

<sup>8</sup> La lectura es, de hecho, una de las prácticas a través de las que se evidencia esa evolución. Mientras que el niño protagonista de *Punțile* ojea las páginas de los libros de la biblioteca del apartamento familiar sin mucho interés (pues son para adultos), en *Vulpile* la lectura (y, más todavía, la lectura dramatizada, la interpretación de los cuentos que Marcel — iniciado— realiza para entretenimiento de su hermana —no iniciada—) refuerza la unión y complicidad entre los hermanos, que (re)crean así mundos paralelos en los que internarse, junto con los juegos. Ivan, por su parte, se abstrae mediante la lectura de la realidad circundante y encuentra en los versos de poetas antiguos —en especial, de Vasile Singurătate— un refugio ante el sentimiento abrumador de soledad y melancolía.

Conviene recordar, asimismo, que el perfil de niño “contador de historias” estaba ya representado por el Mendebil en el relato homónimo, quien, a través de la palabra, de la narración, trataba no solo de entretener a los niños del vecindario, sino también de educarlos, de sofisticar sus formas de entretenimiento y de hacerlos más inclusivos.

espacios —o nuevas perspectivas de espacios conocidos—, sino también mucho sobre sí mismo y su propio futuro.

En un estado fronterizo similar y también por las noches, los juegos llevan a los dos hermanos de *Vulpile* a abandonar el confort y la seguridad de su habitación para enfrentarse, como conejos en sus madrigueras, a los zorros que los acechan en el campo. El peligro dejará de ser una simulación lúdico-onírica, toda vez que Isabel queda “atrapada” en ese universo, permaneciendo ausente, ensimismada, en su realidad cotidiana, un estado del que no sale hasta que su hermano consigue, siempre dentro de esa otra dimensión, salvarla.

Los juegos, asimismo, destacan por su poder creador. Como ya sucedía, por ejemplo, en *REM* —donde las niñas que participan en el juego de las reinas dan vida a distintas criaturas, desde el gigante hermafrodita (Rolando), hasta una Quimera, pasando por una enorme oruga, dos aves gemelas, un unicornio o un cangrejo rojo—, en *Vulpile* Marcel da vida a sus juguetes, una vida que va más allá del contexto lúdico:

Con el tiempo, cada juguete se había convertido en una persona, tanto, de manera tan completa y obvia, como si ya no tuviera ninguna conexión con el niño que los animaba. [...]. Si una mañana el niño no hubiese tenido ganas de jugar con ellos, los animales y las muñecas y los payasos habrían salido igualmente, habrían continuado igualmente sus batallas y payasadas diarias (Cărtărescu, 2019, p. 69)<sup>9</sup>.

Ese carácter animado parecen compartirlo también los juguetes del niño del primer relato, puesto que, independientemente de dónde los abandone, reaparecen siempre.

Los adolescentes, por su parte, resultan interesantes desde el punto de vista literario por encontrarse en el umbral que separa la infancia de la edad adulta<sup>10</sup>, por los procesos y cambios por los que atraviesan, por el descubrimiento de la sexualidad (la propia y la ajena), por todas las posibilidades que contienen en potencia. Ivan, en *Pieile*, muestra su curiosidad por determinados misterios adultos que todavía se le escapan y de los que los iniciados rehúsan hablar: el sexo y, sobre todo, las diferencias entre hombres y mujeres (en concreto, cuál es el proceso femenino análogo a las mudas de piel que los hombres experimentan en las sucesivas fases de su crecimiento). Lejos de ser una curiosidad personal, la comparte con todos sus compañeros de instituto, hasta el punto de que esa inquietud se convierte en el único vínculo y tema de conversación que comparte con ellos, abandonado, el resto del tiempo, a la poesía.

En el descubrimiento de ese misterio desempeña un papel crucial Dora, una muchacha a la que Ivan conoce en su primer paseo en soledad por la ciudad, siguiendo la línea del tranvía que habitualmente usa para ir al instituto y que ahora parece guiarle en ese recorrido iniciático. Adolescente como él, y en consecuencia con dudas y curiosidades semejantes, Dora será quien propicie la revelación: después de haber logrado —a pesar de lo mucho que esta petición lo turba— que el joven le muestre una de sus pieles, lo insta (en sueños) a asistir a su propia metamorfosis. El proceso de maduración sexual de las mujeres, su conversión en adultos es análoga a la de los lepidópteros<sup>11</sup>: la muchacha, envuelta en una crisálida, se transforma, tras expulsar una gota de sangre,

---

<sup>9</sup> “Cu timpul, fiecare jucărie devenise o persoană, atât de mult, atât de complet, atât de evident, de parcă nu mai avea nici o legătură cu băiatul care le însuflețea [...]. Dacă-ntr-o dimineață băiatul n-ar mai fi avut chef să se joace cu ele, animalele și păpușile și clovnii tot ar fi ieșit, tot ar fi dus mai departe bățiile și clovneriile zilnice” (Cărtărescu, 2019, p. 69).

<sup>10</sup> Este carácter liminar, a medio camino entre dos mundos, el infantil y el adulto, se expresa de la manera siguiente en *Pieile*: Todos [Ivan y sus compañeros de instituto] flotaban entre dos edades, incapaces de subir a cualquiera de las dos orillas: la de la infancia a la izquierda, alejada y, aunque todavía reluciente, con el brillo apagado de la seda que encuentras en algunos cuadros antiguos” / “Toți [Ivan și colegii lui de la liceu] pluteau între două vârste, incapabili să mai urce pe vreunul dintre maluri: al copilăriei în stânga, îndepărtat și, deși încă strălucitor, având acea strălucire stinsă a mătăsii pe care-o întâlnești în unele tablouri vechi” (Cărtărescu, 2019, p. 124).

<sup>11</sup> Antes de que la revelación se produzca, Ivan (y, en consecuencia, el lector) recibe varias pistas al respecto: poco antes, algunos compañeros de instituto le muestran un “objeto femenino”, relacionado con ese secreto que con tanto recelo custodian las mujeres: un trozo de seda. Además, en una clase de biología le explican los procesos metamórficos incompletos (hemimetabolismo, *heterometabola*) y completos (holometabolismo, *holometabola*) de determinadas clases de insectos. Si el primero se asemeja al de los hombres (como los insectos, pasan por varias mudas, conforme van aumentando su tamaño, hasta transformarse en adultos); el segundo, característico de los lepidópteros, es justamente el que, como toda

en una mariposa, con dos grandes alas y un cuerpo totalmente diferente: caderas más anchas<sup>12</sup>, pechos más grandes, vientre más blando, pubis más pronunciado, muslos más carnosos, pelo y piel más brillantes, labios más gruesos... En definitiva, el cuerpo de niña deja paso al de la mujer, bello y sensual (Cărtărescu, 2019, p. 248-249).

Un sentimiento definitorio de todos los protagonistas adolescentes del escritor (y del *yo* confesional de sus escritos autobiográficos) es la melancolía, motivada por distintas causas: la soledad, el desamor, algún trauma del pasado, la incompreensión o la incapacidad para socializar y comunicarse. En este volumen, que toma justamente su nombre como título, las descripciones (de espacios, de personajes, de rutinas...) y el uso de ciertos términos que insisten sobre esta atmósfera contribuyen a hiperbolizar este estado de ánimo, que alcanza no únicamente a Ivan, sino también a los personajes infantiles de los dos relatos anteriores: el niño, debido al “abandono”; el chico “extraño” de *Vulpile* y su sustituto, Marcel, una vez que renuncia a su vida para salvar a su hermana, permaneciendo en el lugar de aquel.

Continuando con los personajes, los padres, figuras centrales de la infancia, adquieren en *Melancolia*, como ya sucedía en *Nostalgia* o *Travesti*, una condición ambigua. Su importancia varía dependiendo del relato, tanto desde el punto de vista discursivo como por los sentimientos que los hijos les profesan. En *Vulpile*, por ejemplo, son dos figuras grises que desempeñan un papel muy secundario: el mundo al que accedemos es el de los niños, en el que los progenitores resultan seres ajenos, pues no participan de los juegos, rituales y complicidad que se dan entre los dos hermanos, Isabel y Marcel. En consecuencia, son descritos como “Personas raras que los alimentaban, los lavaban, les reñían, los acariciaban y les daban las buenas noches [...], transparentes, sin auténtica existencia [...], dos ráfagas de viento llamadas mamá y papá”<sup>13</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 68), con los cuales los hermanos se sienten solos. Los padres ignoran, por tanto, la auténtica causa del problema que les sobreviene y no pueden hacer nada por ayudar a Isabel: se consumen en el hospital al mismo ritmo al que lo hace su hija.

Por el contrario, en *Punțile* y en *Pieile* los padres tienen una importancia mayor, aunque sea de forma indirecta o inconsciente. En el primer relato el niño se halla solo, tras haber sido supuestamente abandonado. Por tanto, los padres no están presentes sino a través de los recuerdos del hijo, asociados a la vivienda donde este se encuentra recluso y donde convivió con ellos en un tiempo que percibe como remoto. Solo la madre aparece al final de la narración, regresando al apartamento de la compra, aunque no queda claro en qué plano se produce el ansiado reencuentro, si en sueños (por lo que sería solo una ilusión) o en la vigilia (y, de ser así, probablemente no habría estado ausente del domicilio más que unas horas, que se le habrían hecho eternas al niño).

Por su parte, en *Pieile* los padres no desempeñan en apariencia un papel muy relevante en la vida cotidiana de Ivan. El relato enfatiza a cada página, mediante la repetición de palabra “solo” y sus derivados léxicos, el sentimiento de desamparo del protagonista, que se refugia en la poesía, y, más tarde, en sus paseos melancólicos por la ciudad, hasta que conoce a Dora. La relación con sus padres —a pesar de que menciona una comunicación silenciosa, casi orgánica, con su madre— parece ser bastante distante: no sabe con exactitud en qué consiste el trabajo de su padre (solo que sale de casa con un maletín con varios periódicos y está ausente hasta que cae la tarde<sup>14</sup>), como no sabe tampoco, como avanzábamos antes, en qué consisten exactamente los rituales nocturnos en que participan y que él oye desde su habitación:

Ivan había oído sin escuchar, aquella noche, el ritual nocturno de los adultos, y se había dormido pensando en su conspiración, en sus misterios, en el hecho de que en unos años,

---

mujer, experimenta Dora: la transición de larva a adulto (*imago*) implica un cambio drástico durante la fase intermedia (*pupa*), esto es, la destrucción de los tejidos y órganos de la larva y la creación de unos nuevos.

<sup>12</sup> En este relato, al igual que en *Orbitor*, los huesos ilíacos, por su forma, se comparan a las alas de la mariposa.

<sup>13</sup> “Oamenii ciudați care-i hrăneau, îi spălau, îi certau și-i alintau și le spuneau noapte bună [...], străvezii, fără ființă adevărată [...] două suflări de vânt numite mama și tata” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

<sup>14</sup> Recordemos que Costel (hipocorístico de Constantin), el padre de Mircea en *Orbitor* y del anónimo protagonista de *Solenoid*—trasunto del padre del autor, llamado de igual manera, tal y como aparece reflejado, entre otros textos autobiográficos, en *Ochiul câprui al dragostei noastre* (Cărtărescu, 2012, p. 37) —trabajaba como periodista. Así lo ha confirmado el autor en distintos medios (*vid.*, por ejemplo, Tronaru y Ungureanu (2015)).

iniciado a su vez, también él los custodiaría, con celo, de los ojos y los oídos de los profanos<sup>15</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 164).

De esta manera, para Ivan, los padres, los suyos y cualesquiera otros, son “como una gran conspiración secreta, con altares subterráneos y ritos de iniciación, o como un poder tiránico que guarda con celo sus fuentes de poder”<sup>16</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 130-131). A la luz de estas palabras, se comprende la forma en que los progenitores aparecerán en sus accesos onírico-alucinatorios.

Frente a la indefinición de los caracteres parentales en *Vulpile* y, derivada de ello, a la práctica equiparación entre el padre y la madre, los relatos inicial y final establecen fuertes contrastes entre ambas figuras y, en consecuencia, entre los sentimientos que el protagonista profesa hacia ellas. En *Punțile*, como es habitual en el entero imaginario cartaresquiano, la madre encarna, en el recuerdo del niño, los valores de protección y seguridad, en tanto que encargada de su cuidado y de las labores domésticas, y como partícipe también en sus juegos. En cambio, el padre, al que apenas se conoce debido al tiempo que pasa fuera de la casa familiar, se asocian valores opuestos, no ya de frialdad, como sucedía también en otros textos<sup>17</sup>, sino hostiles, debido al miedo que infunde en el niño y a los abusos que se sugiere que comete contra él. Debido a ello, llega incluso a soterrar su recuerdo:

[...] habitualmente no recordaba, ni siquiera por entonces, que tenía un padre, y desde que su madre se había ido para siempre el padre también había desaparecido, como si nunca hubiese existido. Pero lo había hecho, llegaba por las noches a casa desde el lugar misterioso en que pasaba el día entero, y entonces permanecía en la mesa con ellos como un ídolo rígido sentado con ellos a la mesa, y su pelo negro-espejo dejaba que algún mechón se desprendiese y alcanzase la sopa de la que sorbía. La madre hablaba todo el tiempo, el padre no hablaba nunca (Cărtărescu, 2019, p. 32)<sup>18</sup>.

Esta percepción, opuesta, de una y otra figura parental se refleja en el modo en que son representados en los sueños o ensoñaciones del protagonista, idéntico en ambos relatos<sup>19</sup>. Tanto en *Punțile* como en *Pieile*, las incursiones onírico-alucinatorias conducen al personaje a un (re)encuentro con los padres. Pero, en este contexto, en vez de con su habitual apariencia, aparecen sobredimensionados, como enormes estatuas. Mientras que el padre es una gran mole de “caucho grisáceo”<sup>20</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 30, 193), impenetrable, la madre resulta idealizada, deificada y espacializada, como es habitual en la narrativa y en la poesía del autor<sup>21</sup>: una figura de chocolate,

<sup>15</sup> “Ivan auzise fără să asculte, în acea noapte, ritualul nocturn al adulților, și adormise gândindu-se la conspirația lor, la misterele lor, la faptul că în câțiva ani, inițiat la rândul lui, le va păzi și el, cu gelozie, de ochii și urechile profanilor” (Cărtărescu, 2019, p. 164).

<sup>16</sup> “Ca o mare conspirație secretă, cu altare subterane și rituri de inițiere, sau ca o putere tiranică ce-și păstrează cu gelozie sursele puterii” (Cărtărescu, 2019, p. 130-131).

<sup>17</sup> A este respecto, es significativa una de las descripciones que se ofrecen del padre del protagonista en *Solenoid*, “como una habitación vacía. Pues papá nunca viviría, se alegraría o se afligiría verdaderamente, pasaba por la vida como un sonámbulo de hermosos ojos aterciopelados, sin saber por qué vive, sin saber siquiera que habría debido preguntarse de vez en cuando qué pasaba con él” / “ca o cameră goală. Căci tata n-avea să trăiască, n-avea să se bucure sau să fie măhnit cu adevărat niciodată, trecea prin viață ca un somnambul cu frumoși ochi catifelăți, fără să știe de ce trăiește, fără să știe măcar că ar fi trebuit să se-ntrebe din când în când ce e cu el pe lume” (Cărtărescu, 2015a, p. 223-224).

<sup>18</sup> “[...] de obicei nu-și amintea, nici măcar pe-atunci, că are un tată, iar de când mama plecase pentru totdeauna tatăl dispăruse și el de parcă nici n-ar fi fost. Dar fusese, venea serile acasă din locul misterios unde întârzia toată ziua, și atunci stătea ca un idol țeapăn la masă cu ei și părul negru-oglinďă lăsa câte-o șuviță să se desprindă și să se-ntingă-n ciorba din care sorbea. Mama vorbea tot timpul, tatăl nu vorbea niciodată” (Cărtărescu, 2019, p. 32).

<sup>19</sup> Esta coincidencia, y la similitud con que son descritos en uno y otro texto, lleva a pensar que “copilul” del primer relato e Ivan del tercero son la misma persona, en momentos distintos de su vida. De hecho, el carácter melancólico que ambos comparten, más acentuado si cabe en el adolescente, lo refuerza, como la aparente coincidencia de los domicilios (*vid. siguiente apartado*) y la repetición de las palabras “Hari nabil at roe vazalaa, nabil roe azul... Govagna mag, zu de ne maghi”, una melodía —cuyo origen y significado desconoce— que recuerda en más de una ocasión el protagonista de *Punțile* (Cărtărescu, 2019, p. 58) y que, en una de las ensoñaciones de Ivan, pronuncian los asistentes a un extraño ritual.

<sup>20</sup> “Cauciuc cenușiu” (Cărtărescu, 2019, p. 30, 193).

<sup>21</sup> Como ha señalado Bârleanu (2011, p. 200), entre no pocos de los protagonistas infantiles de las novelas y los relatos (autobiográficos y de ficción) del escritor y sus madres se produce una unión casi mística. Además de en *Ochiul căprui al drăgostei noastre* (Cărtărescu, 2012, p. 37-38), donde el *yo* rememora el todo indisoluble que conformaban su hermano

dulce, que el protagonista de *Punțile* puede recorrer en su superficie, como la del padre, pero también en su interior, reconquistando simbólicamente un territorio perdido: el cuerpo del que fue expulsado con el parto y del que se le ha privado con el abandono. Miheț (2019) se refiere a estas figuras, que reaparecen en *Piele*, como “archivo apocalíptico de la memoria”<sup>22</sup>.

Imágenes similares se encuentran, entre otros textos, en la trilogía, donde a menudo el cuerpo humano —y, más concretamente, el materno— se entiende como un espacio que puede ser recorrido, habitado, poseído y, en consecuencia, también arrebatado: “tampoco el pecho de mamá me estaba ya permitido, como si esta mujer de la que había salido fuese un territorio de piel húmeda con granos y lunares, antaño dominado regiamente por mí, y después arrebatado parte por parte tras una serie de infelices batallas”<sup>23</sup> (Cărtărescu, 2014, p. 77).

Por otro lado, la incursión que el niño realiza por el interior de la estatua de su madre recuerda a la que hacen las niñas de *REM*, al penetrar en la cavidad torácica del esqueleto gigante antes mencionado.

Este tipo de aventuras, que rompen con la monotonía de la vida diurna de los personajes, transcurren a medio camino entre la vigilia, el sueño y la alucinación. Este estado liminar, que en *Orbitor* se denomina “continuo realidad-alucinación-sueño”<sup>24</sup> (Cărtărescu, 2014, p. 30, 247), es una de las características más sobresalientes del universo cartaresquiano, que reencontramos aquí. Varios pasajes de *Melancolia* ponen de relieve la confusión, indistinción o permeabilidad entre esos planos. Sirva como ejemplo la siguiente cita del primer relato: “Durmiendo, soñó. Soñando, vivió. ¿Cuál era la diferencia?”<sup>25</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 50).

Asimismo, en *Vulpile* la frontera entre los sueños y la vigilia es sutil y permeable. Su juego nocturno, en el que, acurrucados en la cama, simulan ser conejos que se refugian en su madriguera de los zorros en acecho, transcurre “en aquel estado impreciso en el que no estás ni despierto, ni dormido, y en el que te parece que andas en sueños”<sup>26</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 74). Los peligros del mundo lúdico-onírico (los zorros, el chico extraño) tienen repercusiones en la vida consciente (el “secuestro” de Isabel se traduce aquí en un deterioro de su salud, que provoca su internamiento en el hospital).

De esta forma, los textos vienen a cuestionar lo que generalmente se entiende por “realidad”, a derribar las barreras entre el mundo exterior y el interior. Tanto es así que Ivan es definido, recurriendo al tan fructífero símil de la mariposa, como un todo resultante de estas dos realidades:

[...] tan agobiado por el mundo abrumador de alrededor, que se veía obligado a oponerle, desde el interior óseo de su cráneo, otro mundo con la misma presión de alucinación y locura. Volaba sosteniéndose por estas dos realidades como por dos alas de fantástica envergadura, eso era realmente él<sup>27</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 154).

En *Piele*, de hecho, abundan los episodios de este tipo. Al ya mencionado de la metamorfosis de Dora, hay que sumar aquellos que transcurren en relación con la estatua de su admirado poeta Vasile Singurătate. Ivan no solo la ve levitar, sino que descubre en su pedestal el acceso a un túnel que lo conduce, gracias a un coleóptero —su particular Virgilio, que lo guía a través de las profundidades—, hasta una gran fábrica-catedral (uzină-catedrală) donde se reencuentra con las

---

gemelo (Victor), su madre y él, se puede apreciar claramente en *Orbitor*, entre Mircea y Maria. La madre aparece representada en distintos sueños y ensoñaciones como una gigantesca estatua de *zeiță* —diosa— (Cărtărescu, 2007, p. 122), de piedra o en estado de putrefacción (Cărtărescu, 2014, p. 28, 37).

<sup>22</sup> “Arhivă apocaliptică a memoriei” (Miheț, 2019).

<sup>23</sup> “Nici pieptul mamei să nu-mi mai fi permis, ca și când femeia asta din care ieșisem ar fi fost un teritoriu de piele umedă, cu coșuri și alunițe, stăpânit odată regește de mine, și apoi înstrăinat bucată cu bucată a capătul unui șir de bătlăii nefericite” (Cărtărescu, 2014, p. 77).

<sup>24</sup> “Continuum realitate-halucinație-vis” (Cărtărescu, 2014, p. 30, 247).

<sup>25</sup> “Dormind, visă. Visând, trăi. Care era diferența?” (Cărtărescu, 2019, p. 50).

<sup>26</sup> “În acea stare neclară când nu mai ești nici treaz, nici adormit, și când ți se pare că merg prin somn” (Cărtărescu, 2019, p. 74).

<sup>27</sup> “[...] atât de strivit de lumea copleșitoare din jur, că era silit să-i opună, din interiorul de os al țestei sale, o altă lume cu aceeași presiune a halucinație și a nebuniei. Zbura lopătând din aceste două realități ca din două aripi de o fantastică anvergură, asta era el cu adevărat” (Cărtărescu, 2019, p. 154).

figuras de sus padres: su madre (a la derecha) representa el pasado; su padre (a la izquierda) el futuro al que parece condenado. Además, allí, en el altar que la preside, participa en un rito sacrificial en el que la estatua, ante la mirada expectante de otros muchos literatos salidos de sus sarcófagos de cristal, resulta mutilada: su sexo, su cerebro y su corazón los entrega Ivan como ofrenda a sus progenitores. Este particular viaje —catábasis— preparará al protagonista para ese acercamiento con Dora: esa misma noche prepara su última muda de piel para llevársela a la chica. Al día siguiente, el protagonista reflexiona sobre esta vivencia: “no había sido completamente sueño, pero tampoco pura realidad [...], sino un tercer estado, de hechizo, de encantamiento”<sup>28</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 2001).

Frente a este tipo de experiencias, están los sueños propiamente dichos, habituales en toda la producción de Cărtărescu, cualquiera que sea el género cultivado (poesía, narrativa, ensayo o diario). Los sueños articulan algunos de sus relatos y novelas, y caracterizan a sus personajes, que por lo común tienen una vida onírica muy activa, que **revierte** en su vida consciente<sup>29</sup>. Se trata de experiencias reveladoras, tanto sobre el pasado (pues contribuyen a reavivar, comprender o asociar recuerdos) como sobre el futuro (en tanto que son, a veces, auténticas premoniciones, que anticipan lo que va a ocurrir). En este sentido cabe interpretar uno de los sueños de Ivan en *Pieile*, que es una variación (recuerdo) de la experiencia anterior que anticipa la metamorfosis de Dora y le da pistas sobre el gran misterio del desarrollo femenino: en el interior de la fábrica-catedral encuentra crisálidas en los sarcófagos, en vez de a los poetas de antaño con su habitual apariencia.

En estos sueños y ensoñaciones, así como en otros puntos del volumen, reaparece la mariposa, de gran riqueza simbólica y recurrencia en el imaginario cartaresquiano. En palabras de Evseev,

el mito y el simbolismo de la mariposa se basan en la interpretación alegórica de sus fases evolutivas: la crisálida es un huevo que contiene todas las posibilidades de la existencia, reflejadas después en el extraordinario colorido de las alas de la mariposa<sup>30</sup> (Evseev, 1994, p. 62).

Así, la metamorfosis escenifica, como hemos visto, la madurez sexual de Dora y el tránsito hacia la edad adulta, también para Ivan, quien, después de presenciarla, resulta “maturizat deodată”<sup>31</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 249). Ya antes de este momento recurre el texto a la mariposa como representación de la vida: el cuerpo es el presente, e ala izquierda es el pasado y el ala derecha el futuro.

En *Pieile*, como en *Gemenii* o en *Orbitor* (donde ostenta la condición de animal totémico de la estirpe del protagonista, algunas de cuyas representantes femeninas experimentan también procesos metamórficos), el lepidóptero se vincula a la mujer, gracias a su poder creador. Según Evseev (1994, p. 62), la mariposa es un símbolo de la regeneración y una criatura primordial, demiúrgica. La metamorfosis de Dora culmina con el nacimiento no solo de una nueva criatura —la nueva Dora, completamente distinta de la anterior, que “muere” definitivamente— sino también del mundo, que, como explicaremos después con más detalle, es la propia obra.

Asimismo, la palabra griega “phsyche” tiene, entre otras acepciones, la de ‘mariposa’ (Evseev, 1994, p. 62). Es quizá por ello por lo que, en su sueño, en esa catábasis que Ivan realiza por las profundidades de la ciudad, que no son sino el interior de su propio cerebro, encuentra crisálidas reposando en el interior de sarcófagos de cristal, como sucedía, en más de una ocasión, en *Orbitor*.

Aunque en este caso no vemos a la mariposa emprender el vuelo, como sí sucedía, por ejemplo, al final de la trilogía, el sentido ascensional de este símbolo viene representado por la anábasis, el regreso de ese viaje por el interior de sí mismo y la salida de la casa de Dora tras su resurgimiento y la conversión de ambos en adultos.

<sup>28</sup> “Nu fusese cu totul vis, dar nici deplină realitate [...], ci a treia stare, de vrajă, de încântec” (Cărtărescu, 2019, p. 2001).

<sup>29</sup> De hecho, su importancia no pasa desapercibida para los personajes de sus textos: Egor, que guía a Nana en su búsqueda de Rem a través de los sueños; Mircea (*Orbitor*), que consigna en su manuscrito muchas de sus experiencias oníricas; o el narrador-protagonista de *Solenoid*, que incorpora a su relato buena parte de los sueños que ha ido recogiendo durante años en sus diarios (al igual que el propio Cărtărescu en los cuatro volúmenes de su *Jurnal*).

<sup>30</sup> “Mitul și simbolismul fluturului se întemeiază și pe interpretarea alegorică a fazelor evoluției sale: crisalida este un ou care conține toate potențialitățile ființei, reflectate apoi în coloritul extraordinar al aripilor fluturului” (Evseev, 1994, p. 62).

<sup>31</sup> “Maturizat deodată” (Cărtărescu, 2019, p. 249).

Además, por su fisonomía, la mariposa encarna la simetría y la dualidad, ideas omnipresentes en las obras del escritor y que, una vez más, aparecen en *Melancholia* asociadas al motivo del doble. Aunque en este volumen no están presentes, como tal, los gemelos —que sí lo estaban en *Nostalgia*, en *Orbitor*, en *Solenoid* y en algunos textos autobiográficos—, en ciertos personajes y situaciones encontramos recuerdos de la condición gemelar: el chico extraño de *Vulpile*, muy semejante a Marcel, que acaba usurpando su lugar y su identidad; o la propia Dora, cuando se viste con la piel de Ivan convirtiéndose, durante algunos instantes, en una suerte de hermano menor, casi idéntico.

En el primer relato, el doble viene dado por un juego de imágenes especulares. Además del reflejo que el niño obtiene de su propia imagen cuando se para, durante largo tiempo, frente al espejo (otro motivo cartaresquiano frecuente), vemos, gracias al recuerdo prenatal que el niño conserva, el reflejo de la madre embarazada en esa misma superficie y, mas aún, su propio reflejo en estado fetal, después de que la mujer hubiese abierto por la mitad su abdomen, dejándolo al descubierto, justamente “entre las dos alas del vientre deshecho”<sup>32</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 45), de manera que...

los dos niños habían abandonado, flotando muy lentamente en el aire lleno de rayos de la habitación, sus cuencas huecas [...] y, como dos astronautas en el espacio estrellado, se habían dirigido el uno hacia el otro, todavía ligados a los cuerpos de sus madres con los cordones delgados y flexibles. Habían extendido los brazos el uno hacia el otro y estuvieron a solo un instante de abrazarse, aniquilando la barrera del espejo, pero sus madres los habían detenido, mirándose con odio y celos. Cada una de ellas lo había traído hacia sí, hacia sus brazos, y, con el vientre todavía abierto, lo había puesto en un pecho, donde los niños, sorbiendo ávidamente las aguas del Leteo, se habían olvidado el uno del otro (Cărtărescu, 2019, p. 45)<sup>33</sup>.

El espejo, en lugar de un cuerpo reflector, es una puerta que comunica al individuo con su “otro yo”, pero que también los separa. Tematizada en *Orbitor*, en *Solenoid* o en *Ochiul căprui al dragostei noastre*, la separación de los gemelos, que en dichos textos se debe a la muerte o pérdida del otro (Victor), se da aquí, en cierto sentido, además de en el fragmento anterior, en *Vulpile*, cuando Marcel se ve privado de su otra “mitad”, Isabel, primero cuando es ingresada en el hospital y definitivamente cuando renuncia a ella para salvarla.

Además de su manifestación gemelar, el doble encarna una parte escindida de la propia personalidad (Pop, 2010, p. 230), que es proyectada en otro. Ello sucede, en parte, con Dora, a quien Ivan siente como la parte que le falta para la completitud, la parte femenina. La primera vez que la ve, siente, de hecho, que tiene el aspecto que habría tenido él de haber sido una chica. Imaginarse a sí mismo e imaginar al otro con el sexo contrario al que biológicamente tienen es una práctica frecuente, y contemplar el mundo desde la otra perspectiva, un anhelo, pues ello le permitiría “combinar las dos visiones en una sola, unificada, una visión de ángel o de iluminado”<sup>34</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 145). De lograrlo, superaría ese binarismo (hombre/mujer), “la esclavitud de los dos sexos”<sup>35</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 146). El andrógino o hermafrodita es, para Cărtărescu, un símbolo del Todo, uno de los ejes rectores de su poética, el fin último de la escritura. Por ello, recorre toda su obra, la poética y la narrativa: *REM*, donde las niñas dan vida a un ser de tal condición en el seno de uno de sus juegos; *Ruletistul*, encarnado en uno de los dioses que el narrador contempla en un sueño (una visión similar, si no idéntica, a la que se refiere en *Levantul*); *Solenoid* y *Travesti*, novelas en las que se atribuye (de forma más o menos explícita) esta naturaleza al protagonista; *Orbitor*, asociado al personaje de Herman; etc.

<sup>32</sup> “Între cele două aripi ale pântecului desfăcut” (Cărtărescu, 2019, p. 45).

<sup>33</sup> “Și cei doi copii își părăsiseră, plutind foarte încet în aerul plin de raze al odăii, locașurile lor scobite [...] și ca doi astronauti în spațiu înstelat, se-ndreptaseră unul către celălalt, încă legați de trupurile mamelor cu cordoane subțiri și flexibile. Întinseseră brațele unul spre celălalt și o clipă a lipsit să nu se-mbrățișeze, anihilând bariera oglinzii, dar mamele îi opriseră, privindu-se cu ură și gelozie. Fiecare și-l trăsese pe-al ei înapoi, în brațe, și, cu pântecul încă deschis, și-l puse la sân, unde copiii, sorbind lacom apele Lethei, uitaseră unul de celălalt” (Cărtărescu, 2019, p. 45).

<sup>34</sup> “Să îmbine cele două viziuni într-una singură, unificată, o viziune de înger sau de iluminat” (Cărtărescu, 2019, p. 145).

<sup>35</sup> “Sclavitatea celor două sexe” (Cărtărescu, 2019, p. 146).

Este Grial literario —como lo ha calificado Bârleanu (2011, p. 14)— que representa el Todo no se plasma solo a través de símbolos como la mariposa y el andrógino, sino también a través de ciertas técnicas discursivas. Los fractales, esto es, la repetición a diferentes escalas de la misma estructura, abundan en las obras de Cărtărescu. En *Punțile*, probablemente con la intención de acentuar el paso del tiempo, o, mejor dicho, la percepción temporal del protagonista, la sucesión aparentemente interminable y monótona de días que este pasa —o cree pasar— solo, encerrado en la vivienda familiar tras la partida de su madre, asistimos a varios rituales o prácticas que consisten en la contemplación, durante horas, de figuras que se repiten de forma idéntica en una serie infinita:

La contemplación de los patrones en el tapiz del respaldo del diván, hojas tejidas y flores polvorientas, extrañamente similares a las de las ventanas nevadas, pero tejidas con hilos de colores, en degradados pálidos, entretejidas por fibras más finas, a su vez entretejidas con fibras más finas y delgadas, y así infinitamente, porque cada hilo, por muy fino que fuera, más fino que una hebra de cabello y que un hilo de telaraña, era a su vez trenzado a partir de hilos aún más finos, hasta donde alcanzaba la vista y más allá (Cărtărescu, 2019, pp. 21-22)<sup>36</sup>.

En *Vulpile* apreciamos nuevamente esta técnica en la descripción del paisaje que Marcel observa desde la ventana de su habitación: “los troncos de los árboles se deshacen en dos o tres ramas, que se deshacen, a su vez, en otras dos o tres ramas, que se deshacen en ramas cada vez más delgadas, y así siempre, en una desarticulación sin fin del mundo”<sup>37</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 72). Reconocemos en estos ejemplos de *mise en abyme* una práctica muy frecuente en textos anteriores, en especial en *Orbitor*, definida por el propio Cărtărescu como “novela fractal” (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006).

En relación con las aspiraciones totalizadoras, otro procedimiento discursivo recurrente es la metáfora asintótica, descrita por Cărtărescu mismo como “un tipo de instrumento textual que, partiendo de lo real y concreto, llega hasta el infinito, el Nirvana, lo absoluto”<sup>38</sup> (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006). Aunque sin llegar al extremo de anteriores ejercicios textuales, en los que se lograban auténticas perspectivas abismales a través de descripciones de objetos concretos, limitados y por lo general anodinos que terminaban por abarcar el universo entero<sup>39</sup>, en *Punțile* asistimos a una progresión narrativa en la que en unas pocas líneas se condensa el (hipotético) crecimiento del protagonista, “eufórico, asintótico, imparable”<sup>40</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 60)<sup>41</sup>, desde su apariencia y edad actuales hasta convertirse en un anciano.

Asimismo, las pretensiones totalizadoras de la escritura cartaresquiiana se manifiestan a menudo en sus obras mediante digresiones metaliterarias por parte de personajes (Victor en *Travesti* o Egor en *REM*, por aportar solo dos ejemplos) que, a través del arte, persiguen el objetivo de crear una obra *total*, un nuevo mundo que trascienda y sustituya a aquel en que este ha sido producido. La misma idea aparece, ya sea en boca de los personajes, ya sea reflejada en sus acciones o experiencias, en la práctica totalidad de sus textos, siendo *Nostalgie* (especialmente el ya citado *REM*, *Arhitectul* y *Ruletistul*) uno de los más destacados en este sentido.

<sup>36</sup> “Contemplarea modelelor din tapițeria spătarului de la studio, frunze împletite și flori prăfoase, ciudat de asemănătoare celor de pe geamurile înzăpezite, dar țesute din fire de ață colorată, în degradeuri palide, răsucite din fibre și mai subțiri, la rândul lor răsucite din fibre mai subțiri și tot așa la nesfârșit, căci fiecare firușor, oricât de fin ar fi fost, mai fin decât firul de păr și decât funigeii, era la rândul lui răsucit din fire încă și mai fine, până la limita vederii și dincolo de ea (Cărtărescu, 2019, p. 21-22).

<sup>37</sup> “Trunchiurile pomilor se desfac în două sau trei ramuri, care se desfac, la rândul său, în alte două sau trei ramuri, care se desfac în ramuri tot mai subțiri și așa mai departe, într-o destrămare fără sfârșit a lumii” (Cărtărescu, 2019, p. 72).

<sup>38</sup> “Un fel de instrument textual care, pornind din real și concret, să atingă infinitul, Nirvana, absolutul” (Borbély, Braga, Cesereanu *et al.*, 2006).

<sup>39</sup> Por citar solo un par de ejemplos, poéticos en esta ocasión, véanse “Ninge peste Gara de Nord” (Cărtărescu, 2015b, p. 268-270) o el poema titulado precisamente “Totul” (Cărtărescu, 2015b, p. 391), ambos del poemario homónimo, *Totul* (1985).

<sup>40</sup> “Euforic, asimptotic, de neoprit” (Cărtărescu, 2019, p. 60).

<sup>41</sup> Las cursivas son nuestras.

Si bien este tipo de digresiones en boca de personajes escritores está ausente, las referencias metaliterarias y antimiméticas abundan en *Melancolia*. Algunas son sutiles, como, por ejemplo, en *Vulpile*, cuando el narrador en tercera persona, que focaliza a través de Marcel, describe a los padres como “translúcidos, sin verdadera existencia”<sup>42</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 68). Esta posible explicitación de la naturaleza ficcional de los personajes dentro del propio texto tiene claros antecedentes en la producción anterior del autor: en *Nostalgia*, *Orbitor* o *Levantul*, de manera más evidente; en *Solenoid* o *Travesti*, de forma más velada. Frente a esta indefinición de los padres, los niños, auténticos protagonistas del relato, son descritos como “fuertes y auténticos como la madera, como la piedra”<sup>43</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 68). A medida que el personaje de la madre va ganando importancia en la narración —pues, con la enfermedad e internamiento de Isabel, su sufrimiento y preocupación son mayores y el discurso se hace eco de ellos—, se va perfilando, va adquiriendo nuevos y más detallados rasgos:

Pero la niña no volvió a casa ni al segundo ni al tercer día, y su madre era cada vez más auténtica, con los contornos dibujados de forma cada vez más precisa, así como, mirando a través los viejos prismáticos del despacho de su padre, las cosas lejanas aparecían borrosas al principio, y era necesario girar una ruedita para que ganasen claridad (Cărtărescu, 2019, p. 93)<sup>44</sup>.

En la trilogía *Orbitor*, por ejemplo, este recurso se repite en varias ocasiones y con distintos personajes, como Costel, cuyos rasgos (y los del escenario en que se encuentra) se desdibujan conforme se hace consciente de su naturaleza textual y va “saliendo” del relato, cuando este se detiene, al final de un capítulo y de la segunda parte del primer tomo, *Aripa stângă*:

Las callejuelas embarradas se multiplicaban, y las estrellas, encima, ya no eran las mismas: apagadas y cercanas como un decorado naif. Las vallas, a lo largo de las cuales pasaba los dedos, distraído, habían adquirido un brillo de cartón. [...] “qué diablos”, se había dicho el joven, pasándose una mano por el pelo. Su cabello era ahora compacto como un trozo de caucho. Cuando la mano descendió a la cara, sintió los rasgos gastados, reblandecidos, como moldeados en porcelana. Costel se miró, como un sonámbulo, la mano izquierda: los dedos se le reabsorbían en el ancho de la palma. En un instante, se dio cuenta de que estaba saliendo del Relato (Cărtărescu, 2014, p. 236)<sup>45</sup>.

Más evidente es el empleo de la segunda persona por parte del personaje y, luego, del narrador en *Punțile*:

(“¿Pero tú entiendes?”, dijo, volviendo la cabeza hacia tu dirección imposible e inimaginable y mirándote a los ojos castaños, o azules, o verdes, o solamente oscuros, o solamente luminosos, como una mariposa que empezase a batir sus alas, sola en el centro de la única vitrina en un museo vacío, atravesada por el único alfiler del

---

<sup>42</sup> “Străvezii, fără ființă adevărată” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

<sup>43</sup> “Puternici și adevărați ca lemnul, ca piatră” (Cărtărescu, 2019, p. 68).

<sup>44</sup> “Dar fetița nu veni acasă nici a doua, nici a treia zi, și mama lor era din ce în ce mai adevărată, cu contururi din ce în ce mai precis desenate, așa cum, privind prin binoclul vechi din biroul tatălui său, lucrurile îndepărtate păreau mai întâi cețoase, și trebuia să rotești de un inel pentru ca ele să capete claritate” (Cărtărescu, 2019, p. 93).

<sup>45</sup> “Străduțele mocirloase se multiplicau, iar stelele, deasupra, nu mai erau aceleași: stinse și apropiate ca un decor naiv. Gardurile, de-a lungul cărora își trecea degetele, distrat, căpătară un luciul de carton. [...] ‘Ce dracu’, își spuse tânărul, trecându-și o mână prin păr. Părul îi era acum compact ca o bucată de cauciuc. Când mâna-i coborî peste față, simți trăsăturile tocite, înmuiate, ca modelate în porțelan. Spațiul însuși se-mpăienjeni. Costel își privi, ca un somnambul, mâna stângă: degetele se resorbeau ușor în lățitura palmei. Într-o străfulgerare, își dădu seama că iese din Poveste (Cărtărescu, 2014, p. 236).

universo, pidiendo ayuda a gritos con su voz acartonada de mariposa) (Cărtărescu, 2019, p. 53)<sup>46</sup>.

La proyección del lector en el propio texto transgrede las fronteras ontológicas del mismo (McHale, 1996). Aunque en *Melancholia* su empleo es muy limitado, la apelación directa (mediante el término “lector”, como en *Levantul*<sup>47</sup>) o indirecta (a través del deíctico de segunda persona, como en este caso) al receptor del discurso es un mecanismo muy frecuente en obras anteriores.

Pero el relato de *Melancholia* que más sobresale desde el punto de vista de referencias metaliterarias y antimiméticas es, sin duda alguna, el último y más extenso de ellos, *Pieile*. Aquí se establece una suerte de *continuum* en el que estas se van intensificando y tornando cada vez más explícitas, hasta aludir directamente al relato y a los propios personajes como tal. Así, encontramos fragmentos que, pese a que el sentido antimimético es más críptico, suponen ya una advertencia, una llamada de atención al lector sobre la puesta en marcha de estos mecanismos tan habituales.

Un ejemplo serían aquellos pasajes en los que, según el narrador, el protagonista siente que él y/o su entorno son producto de una creación, literaria [“Ivan sospechaba desde hacía tiempo que vivía en un gran poema”<sup>48</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 231)], o de otra índole, como en la cita que sigue:

La chica seguía en el patio minúsculo, inundado ahora por la sombra, esta vez de pie, justo detrás de la valla de puntas de lanza de hierro negro, como si lo estuviera esperando. Nuevamente el chico tuvo la impresión de que se encontraba en un viejo grabado o en una ilustración naif de libros antiguos. Parecía incluso que debajo de la imagen patéticamente dibujada decía: “La chica seguía en el patio minúsculo, justo detrás de la valla, como si lo estuviese esperando” (Cărtărescu, 2019, p. 156)<sup>49</sup>.

En consonancia con lo anterior, Ivan, al igual que Mircea en *Orbitor*, se pregunta por la existencia autónoma, desligada de la suya, de la realidad circundante: ¿existiría el mundo si él no hubiese nacido?, ¿existía antes de su nacimiento?, ¿seguirá existiendo tras su muerte?, ¿cómo puede existir lo que no ve? Estas dudas, que surgen muchas veces en el contexto escolar, son más que un cuestionamiento de las afirmaciones de sus profesores: a nivel metafictional, se estaría planteando el sentido, dentro del universo textual, de todo aquello que no tiene una relación directa con la historia y con su personaje principal, que es él mismo.

Conforme el relato avanza, el protagonista va tomando conciencia de lo que hasta entonces había sido solo una intuición: su naturaleza ficcional. Así, sabe lo que va a pasar o lo que tiene que hacer, pues no puede ser de otra manera: “el relato estaba ya escrito”<sup>50</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 190). Sus acciones, en consecuencia, quedarán reflejadas en frases inmutables, que no cambiarán, independientemente de las veces que se abra el libro. Su mundo (mundo-libro) es, entonces, tal y como sospechaba, una terrible cárcel (Cărtărescu, 2019, p. 203) en la que, privado de libre albedrío, ve limitada su existencia a lo que haya dictado la voluntad de su creador. Esta misma imagen del libro o de la hoja de papel como cárcel, como un mundo bidimensional que es imposible trascender, estaba ya presente en *Solenoid*.

Otro mecanismo antimimético de *Pieile* es el uso de la primera persona, que supone una injerencia de la instancia autorial en un universo ficticio que se reconoce abiertamente como tal. Cuando Dora está en su crisálida, antes de convertirse en mariposa, se produce la “creación”, una vez

<sup>46</sup> “(‘Da tu înțelegeți?’, mai spuse, întorcându-și capul în direcția ta imposibilă și de neînchipuit și privindu-te în ochii căprui, sau albaștri, sau verzi, sau doar întunecați, sau doar luminoși, ca un fluture ce-ar începe să bată din aripi, singur în centrul singurei cutii de insectar rămase într-un muzeu gol, străpuns cu singurul ac din univers, țipând după ajutor cu vocea lui pergamentoasă de fluture) (Cărtărescu, 2019, p. 53).

<sup>47</sup> “Lector hipocrita” / “Lector ipocrit” (Cărtărescu, 1998, p. 83).

<sup>48</sup> “Ivan bănuia de mult că trăia într-un mare poem” (Cărtărescu, 2019, p. 231).

<sup>49</sup> “Fata era tot în curtea minusculă, inundată acum de umbră, în picioare de data asta, dreaptă în spatele gardului din sulite de fier negru, ca și când l-ar fi așteptat. Iarăși băiatul avusese impresia că se află într-o gravură veche, sau într-o naivă ilustrație din cărțile de demult. Parcă și scria dedesubtul imaginii desenate patetic: ‘Fata era tot în curtea minusculă, dreaptă în spatele gardului, ca și când l-ar fi așteptat’” (Cărtărescu, 2019, p. 156).

<sup>50</sup> “Povestea era deja scrisă” (Cărtărescu, 2019, p. 190).

que “[...] abrí los ojos sobre el mundo, pero los abrí hasta el final, creándolo”<sup>51</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 242). El proceso creador se plasma dentro del producto creado y la ilusión mimética, el pacto de ficción, difícilmente sostenida gracias a esas “pistas” frecuentes, se rompe de manera definitiva.

Por último, para finalizar ya esta primera parte del trabajo, no se puede dejar de mencionar otro rasgo típicamente cartaresquiano del que este volumen también hace gala: la intratextualidad<sup>52</sup>. Esta se manifiesta de formas diversas: autocitas (versos, fragmentos o composiciones enteras.); alusiones, directas o veladas, a obras propias; o, incluso, incursiones de personajes de un relato en otro universo ficcional (Nana, protagonista de *REM*, en *Orbitor*, por aducir solo un ejemplo). Todas ellas encuentran cabida en *Melancolia*, reforzando ese diálogo constante que se establece con buena parte de la producción anterior del escritor, gracias a la reiteración de temas, motivos, personajes y técnicas discursivas.

Los tres relatos, aparentemente independientes, se vinculan entre sí gracias a los personajes y a ciertos elementos que se reiteran en ambos, de mayor o menor relevancia para las tramas respectivas. Además de la ya señalada conexión entre el primer y tercer relato en virtud, entre otros aspectos, de la identidad del protagonista (*vid.* nota al pie 10), hay otras referencias que, si bien pueden pasar más desapercibidas, coadyuvan a dicho propósito. Por ejemplo, “Seri albastre”, que en *Punțile* era el título de uno de los libros de la biblioteca del apartamento del niño, aparece en *Pieile* dando nombre a una sala de cine, a la que acude en varias ocasiones Ivan —primero solo y, posteriormente, acompañado de Dora—.

Por su parte, el relato intermedio, *Vulpile*, comienza con una fórmula que imita la de los cuentos tradicionales y que tiene por objeto situar al lector en un espacio (y en un tiempo) lejano e indeterminado: “Érase una vez dos hermanitos, Marcel e Isabel, que vivían en una *lejana ciudad*, en la que las casas parecían moretones sobre la piel pálida del cielo”<sup>53</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 67). Este tiempo remoto e indefinido es, quizá, la “antigüedad” en que vivió Vasile Singurătate, el poeta preferido de Ivan, cuyos versos parecen tener su germen en las preguntas fútiles que escribe Marcel, continuando con la labor del chico extraño una vez que lo sustituye, a juzgar por la coincidencia de la frase: “¿Cómo nieva la suerte?”<sup>54</sup>. Esta —que aparecía ya en el cuaderno que Marcel encuentra y que él mismo reproduce— se integra en el poema de Singurătate que aparece reproducido en *Pieile* (Cărtărescu, 2019, pp. 219-220).

No obstante, la práctica intratextual no se da solamente entre los relatos de este volumen, sino que alcanza a otras obras. En *Un om care scrie: jurnal 2011-2017*, en la entrada del 23 de mayo de 2016, hace referencia el escritor a unos versos escritos con 17 años, que constituyen la primera estrofa del mentado poema de V. Singurătate: “¿Cómo cae la tarde? la tarde cae despacio. / El sol se pliega como una servilleta. / Grandes moscas de ojos saltones esparcen indiscretamente / mapas de guerra sobre el árbol y el hotel”<sup>55</sup> (Cărtărescu, 2018, pp. 451-452). Igualmente, el nombre de Vasile Singurătate aparecía ya en uno de los sonetos de *Poeme de amor*: “podrías hacer el amor con el señor vasile singurătate, llena de deseo”<sup>56</sup> (Cărtărescu, 2015b, p. 244).

Junto a estos nexos, que afectan a componentes cruciales de la trama y que son, en consecuencia, más evidentes, a lo largo de todo el volumen se aprecian guiños más sutiles a elementos presentes en sus obras anteriores que el lector, *su* lector, familiarizado con ellas, es capaz de detectar. Sin ánimo de desenmarañar la intrincada red intratextual que teje aquí el autor, se pueden señalar la mención a símbolos frecuentes en su universo, como la araña (metáfora del escritor) o a la alfombra (metáfora del texto); el uso reiterado de la palabra “orbitor”, que da título a la trilogía; el nombre de Igor —personaje de *REM*— con el que en un determinado momento del relato (Cărtărescu, 2019, p. 210) se refiere el narrador a Ivan; o la alusión (en una de las citas anteriores) al museo, al insectario y

<sup>51</sup> “[...] am deschis ochii asupra lumii, dar i-am deschis până la urmă, înființând-o” (Cărtărescu, 2019, p. 242).

<sup>52</sup> Para una mayor profundización en este aspecto, se remite a Diz Villanueva (2021).

<sup>53</sup> “Trăiau *odată*, într-un *oraș îndepărtat*, în care casele păreau vânătăi pe pielea palidă a cerului, doi frațiori, Marcel și Isabel” (Cărtărescu, 2019, p. 67). Las cursivas son nuestras.

<sup>54</sup> “Cum ninge soarta?” (Cărtărescu, 2019, p. 219-220).

<sup>55</sup> “Cum cade seara? seara cade încet. / Soarele se-mpăturește ca un șervețel. / Muște mari și ochioase întind indiscret / hărți de război pe copac și hotel” (Cărtărescu, 2018, p. 451-452).

<sup>56</sup> “ai putea să faci amor cu domnul vasile singurătate, plină de dor” (Cărtărescu, 2015b, p. 244).

a la mariposa que, atravesada por un alfiler, sigue batiendo sus alas, que conecta nuevamente con *Nostalgia*, concretamente, con *Gemenii*<sup>57</sup>.

### 3. Coordenadas espacio-temporales

#### 3.1. El espacio

Una de las principales diferencias que la crítica ha señalado en *Melancholia* con respecto a todos sus precedentes narrativos e incluso poéticos es la ambientación (Ciotloș, 2019). En este caso, la ciudad o ciudades en que se ubican sus textos no se identifican de manera explícita con Bucarest. Sin embargo, al igual que lo visto a propósito de otras categorías narrativas, el espacio<sup>58</sup> se construye tomando como referente sus obras anteriores, en las que la capital rumana es el escenario predilecto.

El caso más obvio es el del primer relato, que, pese a no aludir de manera directa a Bucarest, cabe situarlo en esta urbe, en virtud de la alusión a un espacio efectivamente existente (aunque hoy desaparecido) en la ciudad valaca. Se trata de la fábrica de caucho Quadrat, una edificación situada en la antigua Aleea Tonola (actual calle Dinu Vintilă), detrás de los bloques de los edificios que conforman la avenida Ștefan cel Mare. En uno de estos bloques vivió el propio escritor y, conforme a ese juego autoficcional que practica frecuentemente en sus textos, también algunos de sus personajes, como Mircea en *Orbitor*, Andrei en *Gemenii* o los protagonistas de *Solenoid* o *Mendebilul*<sup>59</sup>.

Desde la cocina del apartamento, que da hacia la parte trasera del bloque, el protagonista del primer relato de *Melancholia* ve, separado del patio por un muro de hormigón, “las copas de los álamos, llenas de polvo, y más allá de ellas un enorme edificio de ladrillo, con innumerables ventanas con barrotes, la fábrica de caucho Quadrat. En su frontón, que despedaza las nubes, hay una gran ventana redonda”<sup>60</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 9).

Este escenario no resulta novedoso para el lector familiarizado con los escritos de Cărtărescu, pues aparece referido de forma directa en alguno de ellos, como *Orbitor. Corpul* (Cărtărescu, 2008, p. 280), el poema “Mulțumesc pentru muzică” (Cărtărescu, 2015b, p. 216) o “Mi-au dărâmat moara!”<sup>61</sup> (Cărtărescu, 2017a, p. 215). En este último texto se alude a su inminente destrucción, que sigue a otras que se están produciendo por la zona y aun en otros puntos de la ciudad. No obstante, si contrastamos la somera descripción que de esta fábrica brinda *Punțile* con la del fragmento siguiente observamos que presenta diferencias significativas: frente a las innumerables ventanas (y la circular del frontón) que presentaba en el fragmento anterior, destaca la ausencia de ellas en el que sigue a continuación. Queda patente, en cambio, cómo comparte características de los espacios colindantes, el molino Dâmbovița y la fábrica Pionierul:

Mi molino, el molino “Dâmbovița” de la parte de atrás del bloque de Ștefan cel Mare donde viví 25 años y donde todavía viven mis padres. El molino de *Nostalgia* y de *Orbitor*, el molino a cuya sombra el Mendebil contaba sus fantásticas historias. El molino que domina mis sueños, colosal como si todas las fortificaciones, mausoleos y almacenes portuarios se hubiesen reunido. La construcción con la arquitectura industrial más impresionante del mundo. ¿Cómo podría siquiera sugerirte el significado que ha tenido para mí? Pasé mi infancia en su campo magnético, que

---

<sup>57</sup> Gina, durante su expedición nocturna junto a Andrei por el desierto Museo de Historia Natural Grigore Antipa, selecciona, de entre los demás especímenes del insectario, una mariposa disecada que revive cuando la saca de la vitrina y la prende sobre su pecho con una aguja.

<sup>58</sup> Se deja al margen en este apartado el segundo relato, ambientado, como ya hemos dicho, en una ciudad y un tiempo alejados.

<sup>59</sup> Destaca la concreción con la que algunos textos del escritor sitúan esta vivienda: es el segundo bloque después de la intersección del bulevar Ștefan cel Mare con la calle Dinu Vintilă, desde Dorobanți hacia Obor (el primero sería el colindante edificio de la Dirección General de la Policía).

<sup>60</sup> “Vărfurile plopilor, pline de puf, și dincolo de ele o uriașă clădire de cărămidă, cu nenumărate ferestre zăbrelite, fabrica de cauciuc Quadrat. Pe frontonul său care sfășia norii se afla o mare fereastră rotundă” (Cărtărescu, 2019, p. 9). Las cursivas, de esta cita y las siguientes, son nuestras, para destacar las similitudes y diferencias de esta descripción con respecto a otras que se incluirán más adelante.

<sup>61</sup> Este texto fue publicado por primera vez el 12 de octubre de 2004 (año en que comienzan las demoliciones para construir un complejo residencial, el Central Residential Park) en *Jurnalul Național* y recogido posteriormente en los volúmenes *Baroane!* y *Peisaj după isterie* (Cărtărescu, 2017a, edición que seguimos).

curva el espacio de mi mundo a su alrededor. He vivido en el rugido continuo de sus cedazos. He saltado la valla por la noche y he corrido por su patio desierto bajo las estrellas hasta tocar con los dedos la gigantesca superficie encendida por la luna. He visto, a lo largo de los años, cómo los miles de metros cuadrados de muro de su fachada se cubrían de harina petrificada y de arbustos que germinaban, en el quinto y sexto piso, directamente en el muro, gracias a alguna semilla arrastrada hasta allí por el viento. Un día lo vi (“no sé si en el cuerpo o fuera del cuerpo. Dios sabrá”) transformado en un sarcófago de cuarzo reluciente, de doscientos metros de longitud, y cuando se levantó la tapa del ataúd, vi tumbado en él a un anciano gigante. En un poema sobre Nichita Stănescu (*Semillas de giraluna, semillas de giraestrellas*) usé el molino como pedestal para la estatua de un semental [...]

Era como si me hubiesen destruido a mí, estos días, a golpe de excavadora.

Era una construcción antigua y noble, del siglo XIX. Era robusta y melancólica. Se alzaba muy alto su frontón con *ventana redonda* como en los cuadros de Chirico [...].

Va a desaparecer también la panificadora “Pionierul”, por cuyas fantásticas tuberías trepábamos y cuyas ventanas de vidrio golpeábamos hasta que salían los trabajadores rubicundos que nos daban bollos calientes. Va a ser derribada también la fábrica de caucho “Quadrat”, edificio igual de *alto* que el molino, igual de enigmático: *enorme muro sin ventanas*, como un artefacto egipcio (Cărtărescu, 2017a, p. 213-215)<sup>62</sup>.

En esta larga cita se aprecia cómo el mencionado molino, al que compara con la fábrica tanto por sus dimensiones como —y esto es quizá lo más interesante— por su carácter enigmático (de gran potencial para episodios narrativos como el que protagonizará el niño de *Punțile*), es un espacio determinante en su infancia, en los juegos y aun en los sueños y ensoñaciones que, con toda esa carga emocional y simbólica, trasciende a su universo literario, íntimamente imbricado con lo biográfico.

Como ya anuncia el propio Cărtărescu en el anterior fragmento, la mención a este espacio y a la panificadora adyacente se reencuentran en *Orbitor* y en *Mendebilul*, donde se deja ver de nuevo la fascinación por la imponente arquitectura industrial y su carácter propicio para el juego y la iniciación:

Junto al molino Dâmbovița de paredes escarlata, al otro lado de la valla de hormigón, se encontraba la panificadora Pionierul. Es una fábrica vieja, con el tejado en zig-zag, con *ventanas redondas* hacia las que se dirigen una especie de extraños bajantes, blancos por la harina. [...] El edificio de la panificadora está dominado por una chimenea de *ladrillo* más alta que nuestro bloque, que se eleva, gruesa y roja, hacia las nubes, por entre las moneditas ovaladas de las hojas de la acacia. No la había visto

<sup>62</sup> “Moara mea, moara 'Dâmbovița' din spatele blocului de pe Ștefan cel Mare unde am locuit 25 de ani și unde mai stau ai mei și acum. Moara din *Nostalgia* și din *Orbitor*, moara-n umbra căreia Mendebilul își spunea fantasticele povești. Moara care-mi domina visele, colosală de parcă toate fortărețele și mausoleele și magaziile portuare ale lumii ar fi fost puse la un loc. Construcția cu cea mai impresionantă arhitectură industrială din lume. Cum aș putea să-ți sugerez măcar însemnătatea pe care ea a avut-o pentru mine? Am copilarit în câmpul ei magnetic, care curba spațiul lumii mele în jur. Am trăit în vuietul continuu al sîtelor ei. Am sărit gardul noaptea și-am alergat prin curtea ei pustie sub stele ca să-i ating cu degetele suprafața gigantică încinsă de lună. Am văzut, de-a lungul anilor, cum miile de metri pătrați de zid ai fațadei ei s-au acoperit de făină pietrificată și de copăcei răsăriți, la etajul al cincilea și al șaselea, direct din zid, din vreo sămânța aruncată acolo de vânt. Am văzut-o într-o zi ('nu știu dacă-n trup sau afară din trup. Domnul știe') transformată într-un sarcofag de cuarț strălucitor, de două sute de metri lungime, iar când capacul raclei s-a ridicat, am zărit culcat în ea un bătrân uriaș. Într-un poem despre Nichita Stănescu (*Seminte de floarea lunii, seminte de floarea stelelor*) am folosit moara ca pedestal pentru statuia unui armăsar [...]. E de parcă pe mine m-ar fi distrus, zilele astea, cu lovituri de buldozer.

Era o construcție veche și nobilă, din veacul al nouăsprezecelea.

Era puternică și melancolică. Își ridica foarte sus frontonul cu *ferestra rotunda* ca-n Chirico [...].

Va dispărea și fabrica de pâine 'Pionierul', pe fantasticele țevi ale căreia ne cățărăm și-n ochiurile de geam ale căreia băteam până ieșeau muncitorii rubiconzi ce ne dădeau japoneze fierbinti. Va fi dată jos și fabrica de cauciuc 'Quadrat', clădire la fel de *înaltă* ca și moara, la fel de enigmatică: *enorm calcan fără ferestre*, artefact egiptean, parcă (Cărtărescu, 2017a, p. 213-215).

nunca de cerca pero, como dibujada a plumilla, se distinguía a lo largo de toda ella, hasta la cúspide, una escalera de incendios protegida por unos anillos similares a una tráquea. A tres cuartos de altura, es decir, aproximadamente frente al sexto piso de nuestro bloque, vi, aquella tarde, una mancha amarilla. [...] peldaño a peldaño, el Mendébil [...] subía hacia la cúspide de la chimenea. Una vez llegado, se encaramó hasta el borde con las manos y se quedó allí unos instantes, en cuclillas (Cărtărescu, 2013, p. 55)<sup>63</sup>.

En *Melancolia*, Cărtărescu parece reducir ese conjunto de espacios (el molino, la panificadora y la fábrica de caucho) a uno solo, y lo hace, en nuestra opinión, refundiendo las características de los dos primeros y aplicándoselas al tercero. Pese a estas modificaciones, la referencia concreta a la fábrica Quadrat en el relato *Punțile* establece una conexión con un escenario (la panificadora y las construcciones aledañas) emplazado explícitamente —en sus textos autobiográficos y (auto) ficcionales— en Bucarest y que constituye uno de los más recurrentes dentro del universo literario cartăresquiano.

Ello permite, asimismo, asociar el apartamento en que sucede buena parte de la acción de *Punțile*<sup>64</sup> con otro escenario de sobra conocido para los lectores de Cărtărescu: el bloque de Ștefan cel Mare —que, como hemos dicho, cuenta con un referente en la realidad extraliteraria vinculado a la biografía del escritor y trasciende a buena parte de su producción lírica y prosística—. Esta afirmación se sostiene, además de por el hecho de emplazar, como en los textos anteriores, la mencionada fábrica en la parte trasera del edificio, por la similitud que existe entre las descripciones —del interior del apartamento, del bloque en que se sitúa y de sus inmediaciones— de este relato y las de otros anteriores.

En *Punțile*, el apartamento del protagonista, “modesto, de gente sencilla y no demasiado pudiente”<sup>65</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 8), se sitúa, como el de Mircea en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 245) o el del protagonista de *Solenoid*, en el quinto piso del bloque, y cuenta con un recibidor, un baño, un salón y una cocina con suelo de mosaico y con una puerta acristalada que conduce hacia el balcón. La descripción es tan detallada que permite conocer la disposición de las distintas estancias: mientras que su habitación da hacia la calle, el salón, la cocina y la habitación de los padres dan hacia la parte opuesta, la trasera.

En estos espacios, y en distintos momentos de la jornada, transcurren las actividades diurnas del niño, entre las que reconocemos algunas presentes en textos anteriores, como el ritual de mirarse durante largo tiempo en el espejo del baño, que aparecía ya en *Orbitor*<sup>66</sup>, o el de observar, sentado en el baúl del diván de su cuarto, a través del gran ventanal, la calle, los edificios y las villas del otro lado de la calzada, el tranvía que la recorre o, más allá, el centro de la ciudad. Tanto la propia práctica como, en gran medida, el escenario observado (aunque en este caso sin referencias concretas que permitan identificarlos) coincide con lo descrito en la trilogía, en “Bucureștiul meu” o en *Solenoid*.

La descripción de los espacios comunes del bloque (escaleras, ascensores, patio trasero, terraza, etc..) guarda también similitudes con las encontradas en otros textos, sobre todo en *Orbitor* y *Mendibilul*. Al igual que en estos, en *Punțile* se menciona el estado inconcluso en que se encuentra todavía el **bloque** y las obras de la calle: “la fachada aún cubierta por andamios”, “tablas de las

---

<sup>63</sup> “Lângă moara Dâmbovița cu zidurile ei stacojii, dincolo de gardul de beton, se afla fabrica de pâine Pionierul. Este o fabrică veche, cu acoperișul în zigzag, cu ferestre rotunde spre care duc jgheaburi ciudate, albite de făină. [...] Clădirea fabricii de pâine este dominată de un coș de cărămidă mai înalt decât blocul nostru, care se ridică, gros și roșu, spre nori, din mijlocul bănușilor ovali ai frunzelor de salcâm. Nu îl văzusem niciodată de aproape, dar, parcă desenată cu penița, se deslușea de-a lungul lui, până în vârf, o scară de incendiu, protejată de inele asemenea unei trahee. La trei sferturi din înălțimea, deci cam în dreptul etajului șase al blocului nostru, am văzut, în după-amiază aceea, o pată galbenă. [...] treaptă cu treaptă, Medibilul [...] urca spre vârful coșului. Ajuns în vârf, copilul se ridică în mâini pe buza coșului și rămase câteva clipe pe vine” (Cărtărescu, 2013, p. 55).

<sup>64</sup> El mismo que se menciona también en *Pieile*, si se acepta la identificación entre el protagonista del primer y del tercer relato.

<sup>65</sup> “Modest, de oameni simpli și nu prea înstăriți” (Cărtărescu, 2019, p. 8).

<sup>66</sup> La descripción física del reflejo en este texto coincide también en gran medida con la de la trilogía: la cara delgada y pálida, las ojeras, los labios carnosos.

enormes zanjias del alcantarillado, de muchos metros de profundidad”<sup>67</sup> (Cărtărescu, 2019, pp. 48-49). Asimismo, se alude al miedo que, al igual que a Mircea en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 243), le causan los resallanos de las escaleras al niño, que solo asiendo la mano de la madre consigue vencer: “nunca había salido solo al descansillo, sin la tranquilidad que le daba la mano de su madre, como si un anestésico lechoso hubiera corrido de sus dedos a los de él; en su ausencia todo estaba esculpido en el miedo”<sup>68</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 55). La terraza, como en *Orbitor* (Cărtărescu, 2014, p. 253), se encuentra en el octavo piso y desde ella se puede contemplar toda la ciudad.

Frente a todas estas concomitancias, encontramos, no obstante, algunas diferencias significativas en la representación del espacio familiar. Si en anteriores obras la vivienda adquiría valores de seguridad, de refugio, en el relato inaugural de *Melancolia*, la soledad a la que parece condenado el protagonista cambia su signo. El apartamento, cuyas puertas y ventanas permanecen cerradas durante el día, durante la vigilia, se percibe aquí como una cárcel, permeable solo a la luz. Asimismo, las connotaciones negativas de este escenario y —más concretamente, de su habitación— proceden del recuerdo de lo allí vivido con su padre, que el protagonista prefiere soterrar (Cărtărescu, 2019, p. 16).

Al Bucarest recreado en relatos como *Gemenii*, *Bucureștiul meu*, *Orbitor* o incluso *Travesti* recuerdan también las descripciones del tercer relato, *Pieile*. Los paseos de Ivan, siguiendo la línea del tranvía<sup>69</sup> que toma habitualmente desde su casa hasta el liceo Vasile Singuratăte, por ese laberinto de ruinas de la ciudad osario (Cărtărescu, 2019, p. 151), de casas bajas, aparentemente deshabitadas, se asemejan a los recorridos erráticos de personajes como Victor o Andrei, que encuentran en la desolación de determinados escenarios bucarestinos, igualmente decadentes, un reflejo de su propia soledad interior, y que se inician, como Ivan, en la exploración urbana durante su adolescencia, el periodo más proclive para ello.

El barrio armenio y las calles (Toamnei, Viitorului, Icoanei, bulevar Dacia, etc.) cercanas al instituto Cantemir (donde estudian varios de los personajes del escritor, y en cuyo referente real, extraliterario, estudió él mismo) constituyen un destino frecuente de este deambular, y a él remiten, aunque sea de forma indirecta y velada, los espacios de esa primera excursión a pie de Ivan, acordes con el sentimiento de melancolía y soledad que lo domina. Como ha señalado Țapu (2020), este paisaje urbano es una “exteriorización del sentimiento de soledad extrema de los personajes”<sup>70</sup>. Así, en las descripciones de *Pieile* destacan algunos elementos y rasgos que acentúan tal carácter melancólico de la urbe, como la luna, que se convierte casi en un elemento espacial más; el color amarillo, asociado al recuerdo y a la nostalgia; o las mencionadas ruinas, muy presentes también en los textos precedentes. Las casas bajas y antiguas mansiones —típicas de los antedichos barrios— presentan ahora un estado decadente, que no obstante deja apreciar todavía la abundancia de elementos decorativos y el abigarramiento que las caracteriza y que evidencia la prosperidad y mal gusto de sus dueños (Cărtărescu, 2019, p. 136): balcones barrocos, hoy carcomidos y medio caídos; fachadas decoradas con ángeles de yeso y gorgonas; tejados rematados en cúpulas, torretas o estatuas descascarilladas.

Ivan, como Andrei en *Travesti* o el protagonista de *Solenoid*, se muestra fascinado por este paisaje, bien por la enigmática vida de los habitantes de aquellas casas que todavía no han sido abandonadas pero se encuentran en un estado de deterioro avanzado, dejando ver, a través de sus

<sup>67</sup> “Fațada încă acoperită de schele”, “planșe de scândură uriașele șanțuri de canalizare, de mai mulți metri adâncime” (Cărtărescu, 2019, p. 48-49).

<sup>68</sup> “Niciodată nu ieșise pe palier singur, fără liniștirea pe care i-o dădea mâna mamei, de parcă un anestezic lăptos s-ar fi scurs dinspre degetele ei către-ale lui, în lipsa căruia totul era sculptat în frică, frică insuportabilă” (Cărtărescu, 2019, p. 55).

<sup>69</sup> El tranvía, elemento presente en los tres relatos y, en consecuencia, nexo entre ellos, es casi un personaje más en *Pieile*, que anima, con sus ruidos y sus movimientos, la ciudad que recorre.

<sup>70</sup> “Exteriorizare a sentimentului de singurătate extremă a personajelor” (Țapu, 2020).

El propio escritor se ha pronunciado acerca de la importancia y el significado de las ruinas en su universo literario: “Las ruinas tienen un papel fundamental en toda mi escritura. En la cultura europea existe también una época de las ruinas: la época prerromántica, en la que muchos autores perseguían la inspiración buscando en las ruinas del pasado. Creo que las ruinas son la verdadera imagen de la condición humana, de la melancolía, del hecho de que todo esté destinado a desaparecer” (Sánchez Usanos, 2022, p. 66). De hecho, en este volumen, la melancolía y la soledad proceden de la desaparición, de la pérdida de la mujer, ya se trate de la madre (primer relato), de la hermana (segundo) o de la amada (tercero).

grietas o de las puertas y ventanas ausentes, el interior; bien por las huellas del pasado que conservan otras:

Muchos edificios llevaban largo tiempo abandonados. Algún muro derrumbado descubría el interior mohoso de las habitaciones de las dos plantas, de una majestuosidad salvaje bajo el cielo azul de la mañana [...]. Habría querido ser inmortal para poder explorar indefinidamente aquel mundo de la ruina universal, entrando en cada construcción destruida por el tiempo y cubierta de vegetación, con líquenes amarillos en los muros y antiguas fotografías esparcidas por los suelos, y esqueletos envueltos en trapos [...]. Así habría querido vivir, en aquel planeta de la desolación, como su único habitante, buscador de una verdad esquiva y esencial [...] (Cărtărescu, 2019, p. 137-138)<sup>71</sup>.

Asimismo, el edificio de la maternidad varias veces mencionado, la pastelería que Ivan suele frecuentar, los grandes almacenes de sus ensoñaciones, el cine abandonado que visita o el propio instituto presentan ecos, con toda probabilidad intencionados, con escenarios de su narrativa anterior: la maternidad descrita en *Ochiul căprui...*, los cines de los barrios de la infancia del protagonista de *Orbitor*, los almacenes Victoria adonde Mircea acudía con su madre o el ya mencionado liceo Cantemir.

No es nuestra intención ahora seguir explorando posibles referentes reales y/o literarios en la construcción espacial de *Melancolia*, pero consideramos necesario destacar cómo las metáforas urbanas<sup>72</sup> recurrentes en la narrativa de Cărtărescu (y algunos de los principales escenarios y/o elementos espaciales que se dan en ellas) reaparecen en este volumen, especialmente en el primer y el tercer relato, con muy similar significado.

El onirismo referido en el apartado anterior tiene importantes repercusiones sobre el espacio. Los escenarios de la vida cotidiana de los protagonistas de los tres relatos, aparentemente anodinos, adquieren, en los sueños o en estados análogos, dimensiones, características y posibilidades de las que carecen en aquella y que los acerca a los escenarios propios de los sueños. Es el caso, por ejemplo, de esa otra dimensión en que habita el “chico extraño” de *Vulpile*, la habitación con la ventana iluminada que el protagonista contempla desde su cuarto y en la que, finalmente, acabará él mismo condenado a la soledad. Pero más llamativo por lo que concierne al modelo de la ciudad-sueño son los relatos inicial y final.

En *Punțile*, el apartamento familiar, escenario conocido y cerrado, hermético (Cărtărescu, 2019, p. 14), durante la ausencia de la madre, se abre, permitiendo un movimiento bidireccional, hacia afuera y hacia adentro. Por un lado, permite la entrada en su interior de fenómenos y elementos tales como el frío, el viento o la arena, que modifican sustancialmente el espacio y la manera de moverse por él. Por otro, y esto es más relevante si cabe, permite la salida del protagonista, hasta entonces prisionero (Cărtărescu, 2019, p. 22), que se aventura en una serie de expediciones oníricas, tanto por el mismo edificio como por zonas más o menos lejanas de la ciudad, gracias a esos “puentes” que surgen desde distintos puntos del edificio. Uno de ellos, como hemos dicho antes, lo conduce hacia la fábrica colindante<sup>73</sup>; otro lo conduce hasta los almacenes Concordia; y, el tercero, que no llega a seguir, lo conduciría por un viaje través del tiempo en el que alcanzaría la vejez. En cierto sentido, las dos primeras salidas son también un viaje temporal, a través de la memoria, materializada, espacializada, en las estatuas de sus padres que descubre en los lugares visitados. Como señala Boldea

---

<sup>71</sup> “Mulțe clădiri erau de mult părăsite. Câte-un zid prăbușit în întregime iveau interiorul mucegăit al odăilor din cele două etaje, de o măreție sălbatică sub cerul albastru al dimineții [...]. Ar fi vrut să fie nemuritor și să poată explora la nesfârșit acea lume a ruinei universale, intrând în fiecare construcție distrusă de timp și năpădită de vegetație, cu licheni galbeni pe ziduri și străvechi fotografii risipite pe podele, și schelete înfășurate-n cârpe [...] Așa ar fi vrut să trăiască, pe acea planetă a dezolării, ca singurul ei locuitor, căutător al unui adevăr eluziv și esențial [...]” (Cărtărescu, 2019, p. 137-138).

<sup>72</sup> Para un desarrollo más amplio de estas metáforas en la producción narrativa anterior del autor, *vid.* Diz Villanueva (2022).

<sup>73</sup> En *Orbitor*, la fábrica de pan adyacente a la fábrica de caucho alberga un episodio onírico en el que dicho espacio se convierte, cambiando su color, su textura y sus materiales, en un enorme sarcófago de cristal, de más de doscientos metros de longitud.

(2016), “los espacios de la infancia tienen, desde esta perspectiva, el aspecto de unos laberintos en los que se camufla el pasado, reescribiendo un tiempo con aromas casi míticos y con reflejos oníricos”<sup>74</sup>.

En *Piele*, en esos estados de ensoñación o alucinación del protagonista, la ciudad se abre también, permitiendo el acceso a zonas ocultas o inexistentes en la realidad cotidiana. Como ya hemos mencionado, Ivan descubre en el pedestal de la estatua de Vasile Singurătate una puerta que lo lleva hacia los subterráneos, un espacio predilecto de la ciudad-sueño cartaresquiana. Sus desplazamientos por la ciudad, hasta entonces producidos en el plano horizontal, se desplazan en estos episodios al eje vertical. Se trata de descensos hacia lo más profundo de la urbe, que no es sino el interior de su propia mente, como sucedía también en el caso de las experiencias del niño en *Punțile*<sup>75</sup>. Así lo indica, en este último relato, el particular guía que lo acompaña:

Lo que ves frente a tus ojos – le dijo el gran coleóptero que al parecer había estado todo el tiempo a su lado [...] — está profundamente sumergido en tu cerebro. Por aquellos cuatro ríos no corre agua, sino cuatro licores amargos y oscuros que mezclan en ti su veneno: serotonina, adrenalina, dopamina, epinefrina [...]. Lo que ves es el centro de tu mente, la zona del cerebro llamada *claustrum* (Cărtărescu, 2019, p. 189)<sup>76</sup>.

En su recorrido descendente hacia ese lugar, atraviesa escenarios asimilados a otras partes de la fisonomía, como la tráquea (Cărtărescu, 2019, p. 188) hasta alcanzar, primero, un valle poblado de féretros de cristal donde descansan poetas de antaño y, más tarde, una gran fábrica-catedral gótica con bóvedas ojivales unidas en su ápice por arcos quebrados. Este episodio, como el propio espacio, recuerda a otros anteriores en la producción cartaresquiana, desde la gruta en que las niñas de REM descubren el esqueleto del gigante a quien bautizan como Rolando (nombre de la cisura central del cerebro humano) hasta la gran cripta de *Orbitor*, la cavidad cerebro-genital que alberga ritos sacrificiales, creadores<sup>77</sup>. Una de las muchas entradas a este espacio que pueden encontrarse a lo largo del planeta se encuentra justamente en el pedestal de una estatua, la de Pushkin, en el parque Ghica Tei de Bucarest. En estos casos, se trata también de viajes iniciáticos en los misterios de la mente de Mircea, protagonista y, al mismo tiempo, autor del libro que lo inmortaliza como personaje. Este espacio permitía, por tanto, conectar tres de las metáforas urbanas más potentes de la narrativa de Cărtărescu: la de la ciudad-sueño, la de la ciudad-cuerpo (se produce una corporalización del espacio o, desde otro punto de vista, el cuerpo se espacializa) y la de la ciudad-texto (la ciudad que se desvela como un resultado más de la ficción, producto de una mente creadora que la concibe y la construye a través de su discurso).

Esa gran sala cerebro-genital de *Orbitor* encuentra diversas hipóstasis en otros textos, como *Solenoid*, donde el protagonista accede, en el interior de la ya mencionada fábrica de tubos, a una caverna esférica, que era “un cráneo y un útero al mismo tiempo”<sup>78</sup> (Cărtărescu, 2015a, p. 711). Cabría interpretar de la misma manera esta gran sala adonde llega Ivan, identificada explícitamente con su propio cerebro y en la que la conexión con el útero vendría dada por la tumba, también presente en *Orbitor*, cuyo significado primigenio es el de vientre materno, como señala Evseev (1994,

<sup>74</sup> “Spațiile copilăriei au, din această perspectivă, aspectul unor labirinturi în care e camuflat trecutul ființei, rescriind un timp cu miresme cvasimitice și cu reflexe onirice” (Boldea, 2016).

<sup>75</sup> “Y luego todo era igual, se repetía de la misma forma todas las noches, sin variación alguna [...] porque todo era, de hecho, el mismo escenario hacia donde se alargaban los túneles cada noche [...], allí, en el centro de la mente, en el centro del mundo” / “Și apoi totul era la fel, se repeta la fel în toate nopțile, fără nici o variație [...] fiindcă totul era de fapt aceeași scenă spre care se-ntindeau tunelurile fiecărei nopți, [...] acolo, în centrul minții, în centrul lumii” (Cărtărescu, 2019, p. 62).

<sup>76</sup> “Ceea ce vezi în fața ochilor’, îi spuse marea coleopteră ce parcă fusese întotdeauna alături de el [...], ‘este adânc scufundat în propriul tău creier. Pe cele patru râuri nu curge apă, ci patru amare și-ntunecate licori ce-și amestecă-n tine otrava: serotonină, adrenalină, dopamină, epinefrină [...] Ceea ce vezi e miezul minții tale, zona din creier numită *claustrum*” (Cărtărescu, 2019, p. 189).

<sup>77</sup> El útero y el cerebro son dos órganos que, si bien se encuentran en puntos alejados del eje vertical (el cerebro es el “arriba” mientras que el útero es el “abajo”), de acuerdo con la simetría expuesta en la novela, se corresponden entre sí, y se asemejan por su capacidad creadora.

<sup>78</sup> “Un craniu și-un uter în același timp” (Cărtărescu, 2015a, p. 711).

p. 109). También Bachelard ha apuntado a este mismo significado, relacionándolo, asimismo, con la crisálida:

¿Y qué ejemplo más claro podemos dar para entender la maternidad onírica de la muerte? El vientre materno y el sarcófago ¿no son en este caso dos tiempos de la misma imagen? La muerte, el sueño, es la misma puesta en crisálida de un ser que debe despertar y resurgir renovado (Bachelard, 2014, p. 103).

La crisálida es, de hecho, un elemento que está presente en casi todas las ocurrencias de este escenario en el universo cartaresquiano, incluyendo *Pieile*: la segunda vez que Ivan visita, en sueños, este espacio, en el interior de los féretros encontrará crisálidas, en las que los poetas, disueltos en su interior, esperan su renacer (Cărtărescu, 2019, p. 233). Otros elementos comunes a otros textos que están presentes en este espacio son los instrumentos que participan del sacrificio, como la mesa de operaciones o el bisturí.

El descenso (catábasis) viene acompañado del movimiento contrario, el del ascenso (anábasis), que consiste, en el caso de esa primera ensoñación, en un desplazamiento en ascensor por lo alto de una torre, tras el cual, y gracias al sonido del tranvía, Ivan recobra el sentido en el mismo lugar en que había iniciado su periplo, junto a la estatua.

Por lo que respecta a la metáfora de la ciudad-texto, también este escenario será determinante, ya que, en el momento en que Ivan desciende hacia él, se afirma: “el relato en el que bajaba la escalera de estribos estaba ya escrito y existía para la eternidad”<sup>79</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 186). El espacio se revela, por tanto, como un elemento ficcional, un marco necesario para el desarrollo de la acción narrativa del que Ivan, como personaje principal de la misma, no podrá escapar: “estaba atrapado para siempre en la pepita de ámbar que era su vida en el espacio, el tiempo y el relato”<sup>80</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 186).

En este episodio, la ciudad o, al menos, algunos de sus elementos parecen cobrar vida. La estatua del célebre poeta, que levita varios centímetros por encima de su base, se convierte en un personaje más del relato: lo encontrará oficiando el extraño rito que acabará con su propia mutilación, infringida por el coleóptero ante la mirada, perpleja, de Ivan, y del resto de los asistentes: los poetas salidos de sus tumbas. Asimismo, al final de la narración vemos cómo Singurătate, “el gran mutilado”, asido del brazo por el adolescente, camina a su lado, algo que, según se afirma, hará el resto de su vida.

La animación de las estatuas tampoco es una novedad en la narrativa del escritor. En *Orbitor*, son varios los episodios en los que las estatuas cobran vida y participan de la acción. Lo más destacado, a este respecto, es la tropa de estatuas redivivas que, en el tercer volumen de la trilogía, *Aripa dreaptă*, intenta hacerse con el control del proceso revolucionario, liderada por la gran estatua de Lenin que presidía Casa Scânteii; y la Revolución rumana, una enorme muchacha de piedra que intenta ayudar a la población que se manifiesta en las calles.

En relación con estas metáforas, hay otro espacio de *Pieile* que resulta de interés: la casa de Dora. En ella reencontramos un motivo frecuente en los textos del autor, cuyo significado alerta ya al lector avezado del carácter nuclear de este espacio y del tipo de acontecimientos que se desarrollan en él: la puerta de color escarlata (*stacojie*). En *Orbitor*, por ejemplo, la encontramos en reiteradas ocasiones: en la casa de la primera infancia de Mircea en Colentina, en el gabinete de electroterapia en el hospital donde es ingresado, en la casa de sus abuelos maternos en Tântava, o en los sueños: “la puerta escarlata de mis pesadillas presente como un sello de sangre en todo lo que he escrito y en todo lo que mi mente ha dibujado en las tardes de insomnio”<sup>81</sup> (Cărtărescu, 2014, p. 114). Este elemento estaba ya presente en *Nostalgia*, tanto en *REM* (la puerta del almacén que las niñas eligen como escenario de su último juego —allí se erige el altar ante el que se celebrará la boda— y que da entrada a ese espacio ambiguo, conocido como “REM” que Nana debe alcanzar a través de los sueños), como

<sup>79</sup> “Povestea-n care cobora scara de scoabe era deja scrisă și exista-n eternitate” (Cărtărescu, 2019, p. 186).

<sup>80</sup> “Era prins pentru totdeauna în boaba de chihlimbar care era viața lui în spațiu, timp și poveste” (Cărtărescu, 2019, p. 186).

<sup>81</sup> “Ușa stacojie din coșmarele mele, prezentă ca un sigiliu de sânge în tot ce am scris și în tot ce mintea mea a schițat în după-amiezile fără somn” (Cărtărescu, 2014, p. 114).

en *Gemenii* (la puerta de la casa de Gina, con la que Andrei había soñado previamente, por la que los adolescentes penetran en el túnel subterráneo que los conduce hasta el Museo Antipa) y en *Mendebilul*, donde una puerta de metal escarlata custodia la entrada a la sala del fogonero, “la más escondida en el vientre del bloque”<sup>82</sup> (Cărtărescu, 2013, p. 73) y existente únicamente en la ciudad-sueño, en episodios onírico-alucinatorios (pues, como se afirma al final de relato, el bloque nunca tuvo calderas de calefacción en el sótano). También reaparece en *Solenoid*, en la fábrica donde se reúnen los alumnos de los últimos cursos y donde al profesor protagonista, tras la superación de una serie de pruebas, se le revelará un misterio.

Se trata, por lo general, de un umbral que comunica distintas dimensiones, que marca el paso de la ciudad que podríamos denominar como real o cotidiana a la ciudad-sueño y la iniciación de los personajes que la atraviesan. En *Pieile*, la casa de Dora se le presenta a Ivan como un territorio prohibido y, hasta cierto punto, amenazante. Ello no solo por haber pensado que no podía penetrar en su interior sino porque es consciente de que hacerlo implica internarse en los misterios femeninos y en el descubrimiento de su propia sexualidad. Así, la primera vez que es invitado a entrar en la casa recuerda la única ocasión anterior en que había estado en la habitación de una chica, hija de unos amigos de sus padres: le había provocado, en sueños, una gran excitación sexual y un “encuentro” erótico infructuoso, por imposible desde el punto de vista anatómico, con una muñeca del tamaño de una niña (Cărtărescu, 2019, 172)<sup>83</sup>. En efecto, esa primera experiencia en casa de Dora supone dar un paso más en la intimidad que se establece entre ambos, lo que culminará en la contemplación del proceso metamórfico que experimenta la chica.

La casa, ya antes de este episodio, se le representa a Ivan como un organismo vivo, del que Dora no sería sino uno de sus órganos: “para él ella era una especie de órgano vital de la casa. No podrías ver un cuerpo sin corazón, ni un corazón vivo fuera del cuerpo en el que latía”<sup>84</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 214).

La casa participa del misterio que envuelve la feminidad. En cada vivienda en la que habitaba una chica había una habitación secreta y la de Dora no representa una excepción: “era un espacio de otro mundo excavado en el cuerpo de la casa, como un cráneo o como un útero preparado para recibir al extraño llegado de lejos. La chica entraba allí [...], pero lo hacía solo una vez en la vida. Salía, después, tras un tiempo, cambiada”<sup>85</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 227). Más tarde, cuando Ivan consigue finalmente acceder a este espacio misterioso, a través de una puerta que en anteriores ocasiones no había podido abrir, ve, en las paredes, un tatuaje orgánico, conformado por las venas, arterias y vasos capilares que se podían vislumbrar en la piel, húmeda, del revocado. Por otra parte, las dimensiones que adquiere este escenario son incongruentes con la altura exterior de la casa. El espacio metamorfosea como lo hace el personaje de Dora.

La mutación de los espacios y su corporalización, dentro del modelo de la ciudad-sueño, es una constante en la narrativa cartaresquiiana. La importancia del cuerpo en la escritura del autor no ha pasado desapercibida por parte de la crítica. El universo de sus textos se percibe y se construye desde el propio cuerpo Mușat (2008, p. 192) y resulta en un cosmos corporalizado (Oțoiu, 2000).

### 3.2. El tiempo

---

<sup>82</sup> “Cea mai adânc ascunsă în burta blocului” (Cărtărescu, 2013, p. 73).

<sup>83</sup> Este episodio recuerda a una de las infructuosas tentativas sexuales de Mircea en *Orbitor*. En el primer tomo de la trilogía se narra un intento frustrado de copular con una de las enfermeras durante una de sus estancias en el hospital, que no sabe si atribuir a una alucinación: “Pero la enfermera, si tenía un sol interior, *inter urinas et faeces*, no tenía, en cualquier caso, ninguna vía de acceso hacia él. Su palacio uterino estaba escondido y era inexpugnable [...]. Entre las piernas, la mujer [...] tenía un boceto de vulva más púdico que el de los maniqués de los escaparates. Nada por penetrar, nada por conquistar” / “Dar sora, dacă avea un soare interior, acolo, *inter urinas et faeces*, n-avea, oricum, nici o cale de acces către el. Palatul ei uterin era ascuns și inexpugnabil [...]. Între picioare, femeia [...] avea o schiță vulvară mai pudică decât a manechinelor din vitrine. Nimic de pătruns, nimic de cucerit” (Cărtărescu, 2014, p. 246).

<sup>84</sup> “Pentru el ea era un fel de organ vital al casei. Nu puteai vedea un corp fără inimă, nici o inimă vie în afara trupului în miezul căruia bătea” (Cărtărescu, 2019, p. 214).

<sup>85</sup> “Era un spațiu din altă lume adâncit în trupul casei, ca o țeastă sau ca un uter pregătite să-l întâmpine pe străinul venit de departe. Fata intra acolo [...], dar o făcea doar o dată-n viață. Ieșea apoi, după o vreme, schimbată” (Cărtărescu, 2019, p. 227).

Estos modelos metafóricos de la ciudad, especialmente en la ciudad-sueño, implican por lo general una temporalidad distinta a la hegemónica<sup>86</sup>. Durante esos estados oníricos, de ensoñación o de alucinación, la percepción del tiempo, como el espacio, se ve alterada. Así sucede, por ejemplo, en el caso de Ivan en casa de Dora: aunque el proceso metamórfico de la chica se percibe como dilatado en el tiempo, cuando el adolescente vuelve a salir a la calle la luz que encuentra en el exterior (y, por tanto, la hora del día) es prácticamente la misma que había cuando entró. Este fenómeno, que encuentra su correlato en otros episodios de tinte onírico de la trilogía *Orbitor* y de otros textos, evidencia que el tiempo, como el espacio, resulta subjetivizado. Así, podría aplicarse a este escenario y, más concretamente, a la habitación de Dora lo que Popa (2018, p. 743) afirma a propósito de la habitación de Gina en *Gemenii*: “es atemporal, fuera del tiempo y del espacio, se convierte en un santuario del comienzo del mundo, lugar en el que el cambio identitario y su fusión empiezan. Todo lo que sucede en el exterior no repercute en este lugar”<sup>87</sup>.

La vivencia del tiempo por parte del niño protagonista del primer relato es asimismo altamente subjetiva. El narrador incide en el paso del tiempo, en cómo se suceden, una tras otra, las distintas estaciones; presenta las acciones del niño como una rutina que se repite desde hace mucho, sin que parezca experimentar ningún cambio físico y sin que se vea en la necesidad de satisfacer, durante ese extenso e indeterminado periodo, lo más básico: ha olvidado para qué sirve el inodoro porque no lo usa, no se alimenta. La primera noche después de que su madre se fuese a la compra está ya perdida en la noche de los tiempos (Cărtărescu, 2019, p. 23). Solo en el apartamento, pierde la noción objetiva del tiempo, que es “infinito”, lo que vienen a reforzar la idea de desamparo, de abandono, de desolación, como ha señalado Popovici (2019, p. 9).

Siguiendo con este primer relato, en una dirección similar apunta la espacialización del tiempo que se produce, aunque de manera hipotética. Hacia el final del relato, cuando el protagonista descubre cómo podría tomar ese tercer y misterioso puente vertical de luz, se narran, en condicional, los efectos que tendría, sobre su fisonomía y su estilo de vida, recorrerlo, aunque nunca llega a hacerlo *de facto*. Este recorrido no ya a través del espacio sino del tiempo (avanzar por el puente implicaría crecer, envejecer) guarda indudables similitudes con un episodio de *REM*, en el que la protagonista Nana y el resto de sus compañeras de juego atraviesan un sendero con siete rayas blancas que ellas mismas trazan para representar lapsos de diez años y, a medida que lo hacen, adquieren los rasgos propios de la edad que marca cada tramo, hasta la muerte. Este fenómeno, potencial en *Punțile*, efectivo en *REM*, pone de manifiesto una característica de esa atmósfera onírica en que se inscriben ambos fragmentos: la reducción de la noción de tiempo a una interpretación del espacio (Iparraguirre y Ardenghi, 2011, p. 255-256).

Pero lo más llamativo desde el punto de vista temporal es la total ausencia de datos relativos al contexto socio-político o de otra índole que permitan establecer en qué época sucede la acción de los tres relatos que conforman *Melancolia*, como ha puesto de relieve Ciotloș (2019). Es justamente aquí donde, desde nuestro punto de vista, radica la mayor diferencia de este volumen con respecto a sus antecedentes narrativos. Si *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor* o *Solenoid* se ambientaban en la etapa comunista, desde finales de la década de los 50 hasta finales de los 80, y se hacían eco de las repercusiones que las políticas emprendidas por las autoridades tenían en la sociedad rumana, en la economía y sobre el propio espacio físico del país, este volumen carece de referencias a la coyuntura histórica.

Solo intratextualmente, es decir, tomando como base los textos anteriores, sería posible aventurar una hipótesis, en virtud de todos los paralelismos hasta ahora analizados, especialmente los referidos al espacio. Si, de acuerdo con lo sostenido en el subapartado anterior, la ciudad del primer y tercer relato es Bucarest y el apartamento familiar, el del bulevar Ștefan cel Mare, la descripción de la fachada del edificio y de las zonas comunes, de los andamios que todavía pueden verse en el patio, de la(s) fábrica(s) de la parte de atrás del bloque o de la calle nos estarían situando, de acuerdo a la

---

<sup>86</sup> La temporalidad hegemónica es aquella que “se impone a otras buscando naturalizar su concepción como la única posible”, como la oficial, producto de una “conceptualización del *tiempo lineal* concebida por occidente en distintos procesos de oficialización con el carácter de *noción de tiempo unívoca*” (Iparraguirre y Ardenghi, 2011, p. 253).

<sup>87</sup> “Este atemporală, ieșită din timp și spațiu, devine un sanctuar al începutului de lume, loc în care schimbul identitar și contopirea lor începe. Tot ceea ce se întâmplă în exterior nu se răsfărânce în acest loc” (Popa, 2018, p. 743).

evolución que todos estos lugares siguen en aquellos textos, en la década de los 60-70 del pasado siglo.

Aunque es cierto que la mención a algunos elementos con (posibles) referentes extratextuales<sup>88</sup> podrían constituir pistas en este sentido, hay una voluntad expresa de hacer atemporales los relatos, de privarlos de ese anclaje en una época concreta, de prescindir de todo ese contenido político e histórico que tanta importancia ostentaba en algunas de sus anteriores obras, especialmente *Orbitor*. En aquella, con voluntad a un tiempo crítica y paródica, Cărtărescu recreaba por extenso la época comunista, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la Revolución de 1989, oscilando entre el realismo y la imaginación desbordante. Aquí, en cambio, la dimensión política, histórica, no interesa: la literatura, la poesía, es el centro.

#### 4. Conclusiones

“Ahora todo es poesía”<sup>89</sup> (Cărtărescu, 2019, p. 235), la afirmación del coleóptero en la segunda catábasis de Ivan es, en realidad, una declaración de intenciones por parte del propio Cărtărescu, que en este volumen ha conseguido reformular su imaginario, manteniendo la esencia (temática y estilística) de buena parte de sus ficciones anteriores, pero desligándola del acostumbrado marco, espacial, pero, sobre todo, temporal, histórico. El trasfondo del mundo comunista se elimina por completo; las referencias contextuales se reducen al mínimo cuasi imperceptible; el juego autoficcional se camufla... Lo que predomina es la ficción, toda vez que se prescinde de la recreación de las circunstancias sociales, económicas y políticas que en textos anteriores podían, si no ensombrecerla, al menos competir con ella.

En esta descontextualización hay probablemente una voluntad universalizadora. Los sentimientos transmitidos, en esa infancia y adolescencia que distan de ser una edad dorada y que se caracterizan por el sufrimiento, el trauma y la soledad; la iniciación en el mundo adulto, en la sexualidad y sus misterios; el viaje interior, a través de los recovecos de la mente; el viaje onírico y demás elementos que vertebran este volumen no necesitan circunscribirse a un espacio ni a un momento determinados. El escritor, en esta ocasión, ha querido ponerlos en primer plano.

Frente al Bucarest de sus textos anteriores, en los que era un personaje más, laboriosamente construido —pero también, como en *Orbitor* o *Solenoid* destruido y deconstruido—, la ciudad (o ciudades) de *Melancolia* es una abstracción de aquel. Se lo ha desprovisto, con la excepción de la mención concreta a la fábrica Quadrat, de referencias identificables. Así, de un espacio “semi-real, semi-ficcional”, como lo ha definido el autor (Răsuceanu, 2016, p. 89), pasamos a otro, anónimo, donde predomina el componente ficcional.

No obstante, como el resto de los elementos característicos del universo literario cartaresquiano, la ciudad, en una hipóstasis distinta, sigue estando. Más importante que todas esas similitudes que conserva con el Bucarest de sus escritos precedentes y que todas esas pistas que, como hemos argumentado, apuntan hacia él, es su valor literario, su potencial metafórico.

*Melancolia* es, también, la reafirmación de su universo: Cărtărescu apela a él constantemente sin necesidad de nombrarlo. Esta obra contiene buena parte de las anteriores, desde la poesía hasta escritos autobiográficos, pasando por los diarios o sus grandes novelas y relatos, en la formulación de los temas y en el estilo, como ya hemos expuesto, y a través del juego intratextual. Es un volumen que puede leerse de manera independiente, pero que gana cuando se interpreta a la luz de lo anterior.

En nuestra opinión, la melancolía que se deja notar en este volumen es la del escritor maduro que revisita toda su producción anterior, quizá para despedirse, al menos en parte, de ella. *Theodoros*, su última novela (2022), parece alejarse definitivamente de este contexto que aquí se desdibuja, para retomar el mundo oriental y exótico más próximo a *Levantul*. Pero, como sucede siempre con Cărtărescu, nada es unívoco: esta melancolía esconde la sonrisa del que, como Vasile Singurătate, se va con su libro de piedra —inmortal, eterno— en las manos.

---

<sup>88</sup> Por ejemplo, la fecha de publicación de los libros de la estantería del apartamento del primer relato nos da ya un límite temporal; la película que se menciona en *Pieile* y la noticia sobre la no concesión de un premio, de tener una base en la realidad, podrían incluso permitirnos situar de manera bastante ajustada la acción del relato.

<sup>89</sup> “Acum totul e poezie” (Cărtărescu, 2019, p. 235).

**Referencias bibliográficas:**

- Bachelard, G. (2014). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* [The earth and daydreams of rest: Essay on images of intimacy] (R. Segovia, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Original work published 1948).
- Bârleanu, C-H. (2011). *Mircea Cărtărescu: Universul motivelor obsedante* [Mircea Cărtărescu: The universe of obsessive motifs]. Iași: Editura Universitas XXI.
- Boldea, I. (2016). Fața și reversul scriiturii [The Face and Reverse of Writing]. *Vatra* 1-2. Dosar “Mircea Cărtărescu –portret interior (7)” [“Mircea Cărtărescu - Inner Portrait (7)”]. Retrieved from <https://revistavatra.org/2016/03/25/mircea-cartarescu-portret-interior-7/>
- Borbély, Ș., Braga, C., Cesereanu, R., et al. (2006). Mircea Cărtărescu despre holarhie, metaforă, fractali. O introspecție [Mircea Cărtărescu about Hierarchy, Metaphor, Fractals. An Introspection]. *Dezbaterile Phantasma*. Retrieved from <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3360>
- Cărtărescu, M. (1998). *Levantul* [The Levant]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2008). *Orbitor: Corpul* [Blinding. The body]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2012). *Ochiul căprui al dragostei noastre* [The hazel eye of our love]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2013). *Nostalgia*. București: Humanitas. Ediție digitală.
- Cărtărescu, M. (2014). *Orbitor: Aripa stângă* [Blinding: The left wing]. București: Humanitas. Ediție digitală.
- Cărtărescu, M. (2015a). *Solenoid*. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2015b). *Poezia* [Poetry]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2017). *Peisaj după isterie. Articole, 2007-2017* [Landscape after hysteria: Articles, 2007-2017]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2018). *Un om care scrie: Jurnal 2011-2017* [A man who writes: Journal 2011-2017]. București: Humanitas.
- Cărtărescu, M. (2019). *Melancolia* [Melancholy]. București: Humanitas.
- Ciotloș, C. (2019, June 6-12). Lumea după *Solenoid* [The world after *Solenoid*]. *Dilema Veche* 798. Retrieved from <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/lumea-dupa-solenoid-627621.html>
- Cubleșan, V. (2019). Melancolii [Melancholies]. *Steaua* 7, 35-36.
- Dinițoiu, A. (2019, July 12). Mircea Cărtărescu, la vârsta melancoliei [Mircea Cărtărescu, at the age of melancholy]. *Observer Cultural* 978. Retrieved from <https://www.observercultural.ro/articol/mircea-cartarescu-la-virista-melancoliei/>

- Diz Villanueva, A. (2021). La intratextualidad cartaresquiana: Un recorrido por los hilos del *textus* [The Cartarescian intratextuality: A journey through the threads of the *Textus*]. In I. Alexandrescu & X. Montoliu (Ed.), *El prodigi de les lletres: Aproximació a l'obra de Mircea Cărtărescu* [The prodigy of letters: An approach to the work of Mircea Cărtărescu] (pp. 87-98). Barcelona: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona.
- Diz Villanueva, A. (2022). *El espacio urbano en la narrativa de Mircea Cărtărescu: De la historia a la metáfora* [The urban space in the narrative of Mircea Cărtărescu: From history to metaphor]. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* [Dictionary of cultural symbols and archetypes]. Timișoara: Amarcord.
- Glodeanu, G. (2016). Fascinația lumilor ficționale [The fascination of fictional worlds]. *Vatra* 1-2. Dosar Mircea Cărtărescu –portret interior (8). Retrieved from <https://revistavatra.org/2016/03/28/mircea-cartarescu-portret-interior-8/>
- Iparraquirre, G. & Ardenghi, S. (2011). Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física [Time and temporality from anthropology and physics]. *Revista de Antropología Experimental*, 11, 251-260.
- McHale, B. (1996). *Postmodernism fiction*. London: Routledge.
- Miheț, M. (2019). Singurătățile pre-melancoliei [The solitudes of pre-melancholy]. *România literară*. Retrieved from <https://romanaliterara.com/2019/07/singuratatile-pre-melancoliei/>
- Mușat, C. (2008). *Strategiile subversiunii: Incursiuni în proza postmodernă* [Strategies of subversion: Incursions into postmodern prose]. București: Cartea Românească.
- Ors, J. (2013, March 11). Mircea Cărtărescu: 'La censura es como un cataclismo, prefieres sobrevivir antes que morir' [Mircea Cărtărescu: 'Censorship is like a cataclysm; you prefer to survive rather than die]. *La Razón*. Retrieved from [http://www.larazon.es/detalle\\_normal/noticias/1430114/mircea-cartarescu-la-censura-es-como-un-cata#.UmOhdHBSgz4](http://www.larazon.es/detalle_normal/noticias/1430114/mircea-cartarescu-la-censura-es-como-un-cata#.UmOhdHBSgz4)
- Oțoiu, A. (2000). *Trafic de frontieră: Proza generației '80. Strategii transgresive* [Traffic at the border: Prose of the '80s generation. Transgressive strategies]. Pitești: Editura Paralela 45.
- Paz Soldán, E. (2012). La realidad como ficción [The reality as fiction] (M. Ochoa de Eribe, trad.). In M. Cărtărescu, *Nostalgia* (pp. 7-11). Madrid: Impedimenta.
- Pop, D. (2010). *Provocări ale postmodernității: Pornind de la Mircea Cărtărescu* [Challenges of postmodernity: Starting from Mircea Cărtărescu]. Iași: Princeps Edit.
- Popa, C.I. (2018). The loss of androgyny - *Gemini*, Mircea Cărtărescu. In I. Boldea, M. Dumitrescu & C.S. Buda (Ed.), *Mediating Globalization: Identities in Dialogue* (pp. 740-746). Tirgu Mureș: Arhipelag XXI Press.
- Popovici, V. (2019). La limita de sus a literaturii [At the upper limit of literature]. *Orizont*, 8(9).
- Răsuceanu, A. (2016). *Bucureștiul literar: Șase lecturi posibile ale orașului* [Literary Bucharest: Six possible readings of the city]. București: Humanitas.

- Sánchez Usanos, D. (2022). La literatura y otros demonios. Conversación con Mircea Cărtărescu [Literature and Other Demons: Conversation with Mircea Cărtărescu]. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 38, 64-68. Trad. de Marian Ochoa de Eribe.
- Tronaru, D. & Ungureanu, L. (2015, February 15). Interviu Mircea Cărtărescu, scriitor: 'Mă numesc Cărtărescu dintr-o greșeală de transcriere la primărie' [Interview with Mircea Cărtărescu, Writer: 'My name is Cărtărescu due to a transcription error at the city hall']. *Adevarul*. Retrieved from <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-mircea-cartarescu-scriitor-ma-numesc-1600073.html>
- Țapu, M. (2020). Repetiția e mama canonizării [Repetition is the mother of canonization]. *Echinox* 1. Retrieved from <https://revistaechinox.ro/2020/01/mircea-cartarescu-melancolia/>.