

## Escribir la ciudad: Bucarest en *Felicidad obligatoria* y *El regreso del húligan* de Norman Manea

Ioana Gruia  
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura  
Universidad de Granada  
ioanagru@ugr.es

Norman Manea (1936) es uno de los mejores escritores y uno de los más lúcidos intelectuales rumanos contemporáneos. Su obra, traducida a numerosos idiomas y premiada en varias ocasiones con distinciones importantísimas (el MacArthur Prize, el National Jewish Book Award, el Nonino International prize o el Napoli Prize for Fiction), goza de un inmenso prestigio internacional. Al español están traducidos los siguientes libros: *Octubre a las ocho*<sup>1</sup>, *El sobre negro*<sup>2</sup>, *Felicidad obligatoria*<sup>3</sup>, *Payasos. El dictador y el artista*<sup>4</sup> y *El regreso del húligan*<sup>5</sup> (Premio Médicis a la Mejor Novela Extranjera en 2006).

Para el seminario, he escogido comentar la imagen de Bucarest en dos de estos títulos, el libro de cuentos *Felicidad obligatoria* y la novela autobiográfica *El regreso del húligan*.

1. Bucarest en *Felicidad obligatoria*. “La ciudad aplastada” y “la ciudad hundida”.

Hay que mencionar que la ciudad de *Felicidad obligatoria* es la ciudad de los años ochenta, cuya imagen responde a la atmósfera sofocante, mezcla de miedo, miseria, frustración y desesperación, que dominaba el último decenio de la dictadura. La oscuridad, metafórica y literal, es el rasgo definitorio de lo que Norman Manea llama en “Una ventana a la clase trabajadora” “la ciudad aplastada”. Veamos el fragmento e intentemos analizarlo:

---

<sup>1</sup> Barcelona, Emecé, 1994, traducción de Flavia Company.

<sup>2</sup> Madrid, Metáfora, 2000, traducción de Joaquín Garrigós.

<sup>3</sup> Barcelona, Tusquets, 2007, traducción de Joaquín Garrigós. Los fragmentos seleccionados se citarán siempre por esta edición.

<sup>4</sup> Barcelona, Tusquets, 2006, traducción de Joaquín Garrigós.

<sup>5</sup> Barcelona, Tusquets, 2005, traducción de Joaquín Garrigós. Los fragmentos seleccionados se citarán siempre por esta edición.

La ciudad aplastada por la fuerza todopoderosa de la noche. Las calles de alrededor de la parada parecen las galerías de una caverna excavada en lo profundo de la Tierra. Oscuridad densa en las grandes arterias de la metrópoli, como en una aldea infinita y perdida. Sólo los faros de los escasos turismos que pasan por la avenida desierta iluminan brevemente la gigantesca masa de hormigas negras, apretadas unas contra otras, gigantesco cuerpo de dragón que gime de vez en cuando, abriendo unas fauces tan hondas como una sima. Crece el veneno de las maldiciones. Un zumbido tenebroso y frío. La sordina de la desesperación. (Manea, 2007: 162)

Si la ciudad ha sido “aplastada”, por supuesto que ello no se ha producido sólo por la “fuerza todopoderosa de la noche”, sino por la reiteración exasperante de una cotidianeidad de miedo y humillaciones, que podríamos llamar la cotidianeidad de la barbarie, de un enjaulamiento íntimo y colectivo, de la apropiación por parte del Estado de los cuerpos, las pulsiones, la vida de los individuos. La “noche” es también la larga noche de la dictadura. Pero volvamos a la ciudad, fiel espejo de las deformaciones, del “aplastamiento” operado en la sociedad, en las personas. La capital, la “metrópoli” (la palabra está, creo, cargada de ironía, ya que la “oscuridad densa” hace que la “metrópoli” no sea en realidad más que un espejismo delirante, una desoladora “aldea infinita y perdida”), se ha convertido en una ciudad aplastada, ha sido forzada, empujada a realizar un desplazamiento inverso al habitual, al desafío vertical de, por ejemplo, los rascacielos, símbolo del paradigma de la Ciudad por excelencia, Nueva York; la ciudad, aplastada, se ha transformado en una ciudad subterránea y sus calles “parecen las galerías de una caverna excavada en lo profundo de la Tierra.” Estamos con esta imagen ante un brutal y gigantesco (de hecho, como veremos, el adjetivo “gigantesco”, en femenino y masculino es clave no sólo en el texto seleccionado, sino también en el siguiente) regreso en el tiempo, en la historia: la ciudad, lejos de ser heredera de la “polis” griega, ha descendido literalmente bajo la tierra hasta volverse una caverna sepultada. Se anticipa así “la ciudad hundida” del próximo cuento, “La gabardina”:

De pronto, el presente significa esta tarde lluviosa de domingo. Diluvio denso y negro. La ciudad hundida bajo la tierra, a decenas, centenares de metros bajo tierra. Fantasmagórico asentamiento subterráneo, enterrado en la oscuridad, aplastado por el bombardeo líquido. (Manea, 2007: 190)

Los campos semánticos de los dos fragmentos examinados coinciden. La “oscuridad densa” vuelve a aparecer, esta vez como “oscuridad” a secas y también en tanto “diluvio denso y negro”. La “caverna excavada en lo profundo de la Tierra” es “la

ciudad hundida bajo la tierra” y el “fantasmagórico asentamiento subterráneo”, “aplastado”, igual que la “ciudad aplastada” de “Una ventana a la clase trabajadora”. Hay una circularidad de los sustantivos y los adjetivos, que se transforman en signaturas, en rasgos definitorios de la “ciudad aplastada”, de la “ciudad hundida”, metáfora y realidad de la capital rumana en los años ochenta.

Detengámonos un poco en la última frase, construida, según observamos, sobre un léxico relacionado con la guerra. La ciudad ha sido enterrada, aplastada por un “bombardeo líquido” (metáfora que introduce la imagen de la ciudad hundida no sólo bajo la tierra, también –y asimismo de manera traumática-, bajo el agua); su condición es la de una ciudad sitiada. Cabe referirse en este sentido al célebre libro de Zbigniew Herbert, *Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas*, libro al que pertenecen las palabras una y otra vez citadas con amarga ironía en *El regreso del húligan*: “In paradise the work week is/ fixed at 30 hours/ the social system is stable and / the rulers are wise/ really in paradise one is better/ off than in whatever country.”

La ciudad se encuentra pues hundida no sólo bajo la tierra, también bajo el agua, como en el siguiente fragmento, donde vuelve a aparecer el adjetivo “gigantesca”:

El motor embraga violentamente, los faros proyectan rápidos haces de luz sobre las calles inundadas y negras. Marcha prudente, camino largo y penoso, hasta la otra punta de la ciudad. Como si penetraran en el fondo del mar, los bloques surgen, durante una fracción de segundo, como extraños monstruos en el fondo de una gigantesca e imprevisible inmensidad fluida. (Manea, 2007: 191)

La imagen alucinatoria de la aparición fulgurante de los bloques antes de “penetrar en el fondo del mar” hace pensar en que la ciudad es al mismo tiempo víctima y verdugo: ha recibido la muerte por aplastamiento y hundimiento y engulle a su vez los monstruosos bloques que la han aplastado y hundido. Por supuesto (aunque ello sea más bien implícito en el texto), los bloques se insertan también en un doble funcionamiento, ya que representan la metáfora y la plasmación real del delirio de grandeza de la dictadura.

Tenemos pues, las figuraciones de la tierra hundida y de la tierra aplastada. Pero, ¿qué ocurre después del diluvio? La ciudad, que ha sufrido sus violentas metamorfosis, sus viajes desde la caverna a la “inmensidad fluida”, “está perdida en la oscuridad, en el sueño y en la galaxia”. Se inaugura así la “*Terra incognita*”, el nuevo nombre de la ciudad:

Hace mucho que ha parado de llover, el aire es fresco, la noche límpida y la ciudad está perdida en la oscuridad, en el sueño y en las galaxias. El océano de estrellas encima, y la luna, hela aquí, una luna glacial, sonámbula, cadavérica, luna vieja, lírica, demoníaca, luna vigilante, pérfida, policiaca y el océano de sosegadas estrellas alrededor, el océano encima y esta confusión en nosotros, sobre nosotros y ante nosotros, la ley y el azar, la luna y las estrellas en lo alto del cielo, y los días del juego aquí, abajo, para nosotros. *Terra incognita*, confusa, la ley y el azar, el enigma de mañana, de pasado, efímero. (Manea, 2007: 208-209).

Cabe destacar también la luna “vigilante” y “policiaca” (los adjetivos hablan por sí solos). En cuanto a la frase “el océano encima y esta confusión en nosotros”, considero que puede ser una magistral, amarga y mordaz reformulación del célebre credo de Kant: “El cielo estrellado encima y la ley moral dentro de mí.”

2. Bucarest en *El regreso del húligan*. Bucarest, ciudad de contrastes. La ciudad por donde ha pasado la muerte. Los círculos mágicos.

Dejemos ahora la ciudad aplastada, la ciudad hundida, la *Terra incógnita*, el Bucarest de los años ochenta, para dirigirnos hacia el Bucarest de 1997, el Bucarest postcomunista. El primer título que avancé para esta intervención, pensando en *El regreso del húligan*, fue “Bucarest recobrada”, en el sentido de la ciudad a la que se vuelve después de un largo exilio; sin embargo, una reciente relectura me hizo darme cuenta de que tal vez ello necesitaba más de una matización: la ciudad a la que el personaje-autor vuelve no es de hecho una ciudad recobrada, sino una ciudad que permanece ajena, entraña, indiferente, incluso hostil al “húligan”. Se imponen aquí unas brevísimas precisiones: el término remite directamente al conmovedor y lucidísimo ensayo de Mihail Sebastian, *Cum am devenit huligan (Cómo he llegado a convertirme en húligan)*, escrito con motivo de los feroces insultos recibidos por el autor con ocasión de la publicación de su novela *De dou mii de ani (Desde hace dos mil años)*, precedida por un prefacio claramente antisemita (que es a la vez un atroz ataque al propio Sebastian y a su personaje, los dos judíos) de Nae Ionescu, prefacio al que Sebastian no renunció por lealtad hacia su antiguo amigo, convertido en defensor de la Guardia de Hierro (movimiento ultranacionalista de extrema derecha). Los insultos habían venido tanto por parte de los antisemitas como por parte de los judíos. En cuanto a Norman Manea, la publicación en 1991 de su ensayo “Felix culpa”<sup>6</sup>, que analiza los artículos a favor de la Guardia de Mircea Eliade y su acercamiento al fascismo, provocó asimismo

---

<sup>6</sup>Texto incluido después en *Payasos.El dictador y el artista*.

un aluvión de insultos en la prensa nacionalista y un silencio hiriente, cuando no abiertamente hostil, de gran parte del medio intelectual (sobre todo bucarestino).<sup>7</sup>

Esta hostilidad parece haberse trasferido de alguna manera a la propia ciudad, que recibe al viajero (que es a la vez un antiguo habitante y un exiliado) no con el entusiasmo y la calidez del reencuentro, sino desvelando su condición de ciudad fantasma (no sólo en las obsesiones del recuerdo, también en la realidad): “El bulevar Magheru es el mismo, pero parece otro. Casas sucias, transeúntes rígidos, achicados, fantasmagóricos. El ambiente de la calle me resulta extraño, yo también soy un extraño y los transeúntes, escasos, otros extraños.” (Manea, 2005: 266).

Antes de comentar este fragmento, detengámonos en la primera imagen de la ciudad que recibe el viajero a su regreso:

El pueblo de Otopeni. Decorado pobre, carcomido y lleno de anuncios americanos. A la entrada, al aproximarnos a la Avenida, la perspectiva se abre, aparecen los árboles, parques y antiguas mansiones. Leon parece intrigado por la arquitectura del barrio, mezcla inédita de Oriente y Occidente. Sentimental, balbuceo que sí, que antaño el barrio gozó de esplendor, de una elegancia luego degradada bajo la dictadura del proletariado y la generación posterior de arribistas. Entramos por Calea Victoriei. La célebre arteria diríase que se ha acortado; en un momento llegamos al puente sobre el Dâmbovi a, cerca de mi último domicilio. Torcemos a la izquierda, hacia la universidad, y luego otra vez a la izquierda, hasta el hotel Intercontinental. (Manea, 2005:259).

La visión desoladora de la ciudad, que los “anuncios americanos” no hacen sino sacar más en evidencia, acentuando el contraste entre la opulencia publicitaria y el “decorado pobre, carcomido”, proyecta un acortamiento, una reducción del paisaje urbano: “La célebre arteria diríase que se ha acortado.”. Los mismos habitantes son “achicados”. Desde la balcón de su habitación de hotel “la ciudad parece vieja, cansada, hundida en la apatía.” (Manea, 2005:262). La antigua y apocalíptica “ciudad aplastada” y “hundida” (recordemos además la reiteración, en los cuentos de *Felicidad obligatoria*, de los adjetivos “gigantesco” y “gigantesca”, en comparación con la sensación de acortamiento de Calea Victoriei y con los transeúntes “achicados”) se ha convertido en una ciudad igualmente hundida, ahora por la “apatía”. Se trata de una ciudad fantasmal, una ciudad-fantasma en la que se ha operado una transformación: “El bulevar Magheru es el mismo, pero parece otro”.

---

<sup>7</sup> Por fortuna, como quedó patente durante la reciente visita del escritor en Rumanía, cada vez se reconoce más el lugar fundamental de Norman Manea en la literatura contemporánea, lugar que la crítica y el público internacional hacía tiempo que le habían otorgado.

Esta tensión, óptica y emocional, entre la permanencia y el cambio –la ciudad es a la vez “la misma” y “otra”-, constituye el eje básico de la imagen de un Bucarest recobrado desde el extrañamiento. No hay un reencuentro efusivo entre el antiguo habitante y la “nueva”/ la “misma” ciudad, sino un acercamiento receloso, punteado por demasiados recuerdos dolorosos. Sin embargo, el cambio que la mirada del viajero (que es al mismo tiempo un antiguo habitante, un extranjero, un exiliado, un “húligan”) registra en la geografía urbana –que constituye también, pese a su “extrañamiento”, una geografía afectiva- responde no sólo a una modulación emocional. La constatación de un “cataclismo invisible”, de una desgarradura subyacente al paisaje citadino (cabe detenerse en este sentido en las metáforas sísmicas y anatómicas de la ciudad), se basa en “la realidad misma traumatizada y alienada”, que se presenta como algo objetivo (“Otra cosa, objetivamente: la realidad misma traumatizada y alienada”). La ciudad, enferma, es la heredera de la “ciudad aplastada”, de la “ciudad hundida”, que la socavan, la fuerzan a “la desoladora inmovilidad”:

Cruzo hasta el cine Scala, frente al bloque Unic, donde vivió hasta su muerte la madre de Cella. Todo igual y nada idéntico a lo que fue. Algo indefinido pero esencial ha distorsionado la puesta en escena, un cataclismo invisible, una anomalía magnética, el impacto de hemorragias internas. Más suciedad, quizá, pero si uno observa la calle constata que no es necesariamente así. Aceras intransitables, obras inacabadas por doquier, y sin embargo tampoco esto parece el auténtico cambio. Me quedo parado más de lo necesario. Contemplo los almacenes Unic, el cine Scala, la confitería del mismo nombre, el Hotel Lido y el Hotel Ambassador. ¿Mi extrañamiento inconcluso, la herida sin cerrar, la ruptura todavía activa, en sordina? Otra cosa, objetivamente: la realidad misma traumatizada y alienada. La desoladora inmovilidad parece permanencia, y no es sino enfermedad, ruina pervertida. (Manea, 2005:267).

La ciudad se registra así al mismo tiempo idéntica y completamente cambiada, testigo no sólo del paso del tiempo, sino del paso de la muerte, ya que la “desoladora inmovilidad” alberga la muerte:

La muerte, sí, ha pasado la muerte por aquí, como está pasando ahora el muerto por el paisaje de la biografía en el que no encuentra un lugar ni una señal suyos. Espacio de tránsito, indiferente, como la misma naturaleza, en el silencio permanente y lóbrego de la piedra. Después de mi muerte, la Muerte había visitado el sitio. Pero ¿no estaba ya aquí? ¿No había huido yo de ella? En 1986, la dictadura se había convertido en Muerte; el paisaje, la calle y los transeúntes eran suyos. (*ibídem*)

La comparación de la primera frase opera una identificación y un contagio: el paisaje urbano se equipara al “paisaje de la biografía” y el personaje se contamina él

también de la “muerte” circundante, se convierte en “el muerto” que transita (como vemos en el mismo fragmento, la ciudad se mira como “espacio de tránsito”) por las coordenadas espaciales y temporales sin encontrar “un lugar ni una señal suyos”. Bucarest no se recobra pues, permanece ajena, indiferente, sumergida en la grisura y la desolación, o se recobra desde la “muerte” (la muerte metafórica del personaje convertido en un extraño) como una ciudad por donde ha pasado la muerte real.

El vocabulario que certifica la “grisura” de la topografía precisa es sobrio:

Nos dirigimos a mi antigua casa. Pasamos por la Biblioteca del Estado, un edificio imponente y cubierto de polvo; por la vieja calle Lipscani, hoy una especie de túnel lleno de tenderetes; luego por la iglesia Stavropoleos, una miniatura, alhaja perdida en la grisura y miseria circundantes. Aceras con hoyos, paredes desconchadas, letreros cómicos y transeúntes trémulos, nerviosos y acosados. El que fue Teatro de la Comedia, después Calea Victoriei, a pie, hacia el puente y la Opereta. El edificio de la Opereta ya no existe y el puente sobre el Dâmbovi a es nuevo. (Manea, 2005:278).

El recorrido de nuestro peregrino (ya que el personaje Norman Manea lleva a cabo aquí un homenaje al ilustre peregrino de Joyce, Leopold Bloom<sup>8</sup>) por la ciudad “recobrada” confirma la sensación de extrañamiento. El personaje-ciudad no reconoce al viajero que regresa, la geografía afectiva da la impresión de no tener memoria:

Vamos Calea Victoriei arriba, pasamos por la Casa de Correos, transformada por Ceau escu en el Museo de Historia nacional, lugar de celebración de su contribución y la de la camarada Mortu a la gloria nacional. La calle impersonal, como la posteridad misma, no parece echarme de menos, no sabe que yo he sido uno de sus transeúntes fieles durante tantas etapas. (Manea, 2005: 279).<sup>9</sup>

Ninguna señal de reconocimiento, de comunión, tamiza la topografía, rigurosamente registrada. El personaje-autor recalca que viaja desde la muerte en un territorio por donde ha pasado la muerte:

A la izquierda, junto a los almacenes Victoria, ahora Lafayette, como antes de la guerra, se alza una nueva y fea construcción moderna. Al lado, la sede de la Milicia, ahora Policía del Municipio de Bucarest. A la derecha, la Casa de la Moda, como antes, desde donde se baja a la Cinemateca.

No hay que subestimar el turismo *post mortem*. Siento el privilegio del viaje, su

---

<sup>8</sup> Personaje importantísimo para Manea, que decide solicitar el pasaporte para emigrar el 16 de junio de 1986 porque el 16 de junio es el día en que Leopold Bloom hace en *Ulises* su peregrinaje por Dublín.

<sup>9</sup> Es sobre todo en la Calle de la Victoria y en el bulevar Magheru dónde el personaje experimenta con más acuidad la sensación de extrañamiento, de no pertenecer al escenario urbano que sin embargo conoce perfectamente: “Estoy en el bulevar Macheru, de camino al Ateneo. De nuevo, sensación de ir disfrazado, como si fuera un espía perfectamente conocedor del lugar con máscara de viajero.” (Manea, 2005: 288).

sadismo instantáneo y benéfico. En la esquina con el bulevar, torcemos a la derecha, hacia la plaza de la Universidad. (Manea, 2005: 279)

Las peregrinaciones, retomadas cada día a lo largo de siete días, desvelan algo ya anunciado por la brutal oposición entre el “decorado pobre, carcomido” de Otopeni y los anuncios americanos: la ciudad por donde ha pasado la muerte es una ciudad de contrastes, de fuertes contrastes. Así, tenemos “el barrio imperial”, donde se alza el “Palacio Blanco”, “el Versalles de Jormanía”, como lo llama el autor, “eclectica síntesis Este-Oeste, como algunas villas del período de entreguerras, pero grotescamente «modernizada» por la impronta norcoreana” (Manea, 2005: 318) y luego el barrio antiguo, el maravilloso pero abandonado Lips cani: “las angostas callejuelas del barrio antiguo, en su mayor parte demolido. Paisaje empequeñecido, deforme, fachadas rugosas.” (Manea, 2005: 342).

Volviendo a la ciudad por donde ha pasado la muerte, hay, en estos “círculos del infierno” digamos, dos “círculos mágicos”: uno, el círculo mágico de Saul, desaparecido, reducido a la nada por los bulldozers de la dictadura (calle Antim, Palas, la de la Concordia, la de la Discordia, la de los Trofeos, la del Olimpo, la Emancipada, la del Rinoceronte, la Gentil, Laberinto, el Cuchillo de Plata, el Pozo de Agua). El otro, descrito como el “lugar astral, sólo mío”, es el punto donde el personaje-autor vio por primera vez a su futura mujer, Cella:

El pasaje subterráneo une las cuatro esquinas del cruce entre el bulevar Magheru y el que otrora se llamaba Gheorghe Gheorghiu-Dej. En mi vida anterior, por aquí circulaban los tranvías. Antiguamente el cruce se hacía por el bulevar. Aquí, en este punto, hace treinta años, el destino atravesó la calzada de una acera a otra viniendo hacia mí. (Manea, 2005: 337).

Este punto es uno de los pocos lugares luminosos que aparecen en la ciudad de *El regreso del húligan*, una ciudad cuya geografía se escribe no como idílico reencuentro, sino como lúcida oscilación entre el desencanto y el deseo de recuperar “círculos mágicos”, espacios e instantes de vida y amor en medio de una ciudad por donde ha pasado la muerte.