



«Identidad de marca» del Mircea Cărtărescu español

The «brand identity» of the Spanish Mircea Cărtărescu

MIHAI IACOB

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI¹

<https://orcid.org/0000-0002-3021-8903>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-07-24

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-01

RESUMEN: Igual que todos los autores, el rumano Mircea Cărtărescu se crea un *ethos* propio, no solo en su campo literario de origen, sino en todos los campos a los que se traduce su obra. A diferencia de la «identidad de marca» de cualquier otro producto comercial, la figura del escritor es una construcción flexible y dinámica —dentro de la reiteración—, que se va adecuando a un «*ethos* previo» en permanente evolución, según el aumento o pérdida de capitales simbólico y social. La autoimagen se comunica a través de «narraciones de la carrera» explícitas o implícitas, por las que el autor literario reacciona ante una «imagen de marca» percibida como insatisfactoria o defectuosa. Este estudio intenta poner de relieve tanto nudos significativos de la red del *ethos* cărtăresquiano, como los recursos retóricos empleados para comunicarlos. Con este propósito se han analizado las «narraciones de la carrera» emitidas durante dos actividades paratextuales presenciales, celebradas en suelo español: la primera, cuando el autor en cuestión era todavía un escritor emergente en España, y la segunda, en un momento inmediatamente posterior al notable éxito de su novela *Solenoide*.

Palabras clave: ethos, identidad de marca, imagen de marca, narración de la carrera, retórica.

ABSTRACT: Like all authors, the romanian Mircea Cărtărescu creates his own ethos, not only in his original literary field, but in all the fields to which his work is translated. Unlike the «brand identity» of any other commercial product, the

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

figure of the writer is a flexible and dynamic construction —within its reiteration—, which is adapting to a «previous ethos» in constant evolution, according to the increase or loss of symbolic and social capital. Self-image is often communicated through implicit or explicit «career narratives», in which the literary author reacts to a «brand image», perceived as unsatisfactory or defective. This study attempts to highlight both significant nodes in the network of Cărtărescu's ethos and the rhetorical resources used to communicate them. For this purpose, the «career narratives» expressed during two face-to-face paratextual activities, held on Spanish soil were analysed: the first, when the author in question was still an emerging writer in Spain, and the second, right after the remarkable success of his novel *Solenoid*.

Key words: ethos, brand identity, brand image, career narratives, rhetoric.

1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y SELECCIÓN DEL *CORPUS*

En la actualidad literaria globalizada e hiperproductiva, los escritores, especialmente los escritores traducidos y, entre estos, aquellos cuya obra se traslada desde un campo literario periférico a uno de «crédito literario» (Casanova, 2001: 31) superior —como el escritor rumano Mircea Cărtărescu traducido al español— se ven obligados a luchar sostenidamente por conseguir visibilidad, reputación y capital económico, en un ambiente altamente competitivo y, además, inestable, volátil.

El escritor se ha convertido en producto *per se* del *marketing* literario, creándose para sí mismo —con la colaboración de sus agentes (gestores culturales estatales, traductores, editores, críticos literarios «de la casa»)— una «identidad mediática» (Meizoz, 2020: 34), con el propósito de destacar en un mercado saturado de productos y productores. Para aumentar la comprensión de dicha identidad, resulta útil acudir al aparato conceptual del *marketing*, aunque adaptándolo, claro está, a la promoción de los bienes y figuras artísticas.

En *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, Simon Anholt establece cuatro dimensiones de la marca: «identidad de marca», «imagen de marca», «propósito de marca» y «patrimonio de marca» (Anholt, 2007: 5–7). Se trata, pues, de aquellas hipóstasis del *ethos* construidas y controladas por el productor de los textos literarios.

Todos los posicionamientos más o menos circunstanciales que conforman la «identidad de marca» autoral surgen del diálogo y la negociación con las heteroimágenes —las representaciones del escritor forjadas por los demás—, manifiestas o solo dadas por sentido. Es lo que Ruth Amossy denomina «ethos previo»:

L'ethos préalable comme l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation du soi se compose donc d'aspects divers. Il comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne que dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social.

(Amossy, 2015: pos. 1201–1206)

Los autores literarios se sitúan a menudo con respecto a su «*ethos* previo» real o imaginado, mediante *automitos*, relatos que legitiman y ensalzan. Una perspectiva fértil

acerca de estos relatos nos ofrece la «teoría de la carrera», desarrollada en el campo de la psicología. Una de las terapias utilizadas para superar un bloqueo curricular, para revigorizar la carrera profesional es la retrospectiva denominada “narración de la carrera” (Dix, 2017: 30). En lo que concierne a los escritores, estos realizan retrospectivas de su obra y figura cuando perciben que su “imagen de marca” es insatisfactoria o deficiente.

Es importante subrayar que al usar el término mito descartamos su significado marxista tradicional, es decir aquel de mistificación, de distorsión de la realidad, cuyo análisis debería conllevar un desmantelamiento ideológico. El descarte se justifica por el intento de evitar un impedimento señalado por Nathalie Heinich: «parler de “mythe” aboutit invariablement, dans notre culture, à invalider ce dont il est question empêchant donc de le comprendre» (Heinich, 2000: 11). La autopercepción —sugiere la misma autora— se suma a la realidad, no es oponible a esta o una mera máscara que oculte el *rostrum verdadero*: «les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle» (Heinich, 2000: 11). Así que no contrastaremos las autorrepresentaciones cĂrtĂrescuianas con una supuesta realidad referencial, tratando de deslindar el cĂmo se percibe de lo que es en realidad, el quĂ declara, de lo que piensa realmente.

En cuanto al *corpus* estudiado para identificar las «narraciones de la carrera» emitidas por el escritor rumano Mircea Cărtărescu para el pĂblico espaĂol, hemos seleccionado dos de los materiales autoimaginarios altamente asumidos por el autor². Se trata de un encuentro con los lectores y un discurso de recepciĂn de un premio, manifestaciones del *autoethos* respaldadas por una voz, un cuerpo y unas modalidades de expresiĂn (tono de voz, ritmo del fraseo, ropa, corte de pelo y peinado, gestos y movimientos), en situaciones de comunicaciĂn que suponen la presencia del pĂblico e incluso la interacciĂn con este.

Los eventos presenciales recuperan el rĂgimen vocal de la literatura, destacan por activar invariablemente al autor empĂrico, sus datos fĂsicos concretos, que seĂalan el compromiso con el discurso y autentifican los posicionamientos autorales. Debido a la tridimensionalidad de la presencia fĂsica del productor literario, sus intervenciones verbales suelen aludir y escenificar, en mayor medida que en circunstancias comunicativas diferentes, no solo al «inscriptor» y al «escritor» —no solo, pues, un estilo y un determinado posicionamiento en el mundo literario—, sino tambiĂn a la «persona»³ del autor, su biografĂa y cotidianidad extraliterarias.

2. MIRCEA CĂRTĂRESCU COMO ESCRITOR EMERGENTE

El 28 de marzo de 2013, en la LibrerĂa Rafael Alberti de Madrid, Cărtărescu protagoniza un encuentro pĂblico, destinado a promocionar su literatura editada en espaĂol hasta aquella fecha. Se trata de la primera «actividad complementaria» (Janssen, 1998: 265) sustancial realizada por el escritor rumano en EspaĂa, de forma presencial. Una grabaciĂn incompleta del evento, de una hora y veintiocho minutos, estĂ disponible en YouTube, en el canal de la Editorial Impedimenta, coorganizadora, junto a la librerĂa madrileĂa. Aparte de Mircea Cărtărescu, en el evento participan la traductora Marian

² El grado de compromiso y asunciĂn de los posicionamientos del yo es la razĂn por la que no nos ocupamos aquĂ de la autoimagen sesgada e indirecta, comunicada por Cărtărescu en su literatura, como lo hace Andrei Terian (2020).

³ El «inscriptor» es el «sujeto de la enunciaciĂn», una entidad exclusivamente textual, un estilo; el «escritor», el «actor en el espacio literario», que ejecuta las prĂcticas tĂpicas del oficio (escribir incluido) y se relaciona con pĂblico, agentes e instituciones literarias; la «persona», el «individuo que posee un estado civil, una vida privada» (Maingueneau, 2000: 131).

Ochoa de Eribe —que en esta ocasión ejerce de intérprete—, el director de Impedimenta, Enrique Redel, y el crítico literario y escritor Ignacio Vidal-Folch.

Después de hacer una presentación de cada uno de los volúmenes publicados por el autor de Bucarest hasta aquel momento, Ignacio Vidal-Folch le plantea una pregunta puntual sobre las razones por las que *Nostalgia* había tenido problemas con la censura comunista en Rumanía. Cărtărescu reacciona de manera insólita, aparentemente infringiendo las máximas de la relevancia y de la cantidad pues, antes de contestar a la pregunta propiamente dicha, repasa profusamente su vida y obra, exponiendo su «génesis como autor» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:02-18:04), un verdadero *bildungsroman* de creador y persona.

El productor literario utiliza la pregunta del crítico como mero pretexto, para cumplir con su propia agenda autoimaginaria. La respuesta se convierte en monólogo, ampliando la sesión y acortando el diálogo por su larga duración. Una interrogación sobre las prácticas colectivas de la censura comunista es utilizada por Cărtărescu como pregunta trampolín para lanzarse en un excursión sobre su figura y obra individuales. Con todo, su intervención desviante se podría justificar en relación con el «*ethos* previo» español del escritor, en el año 2013.

En el momento en que el escritor participaba en el evento de Alberti, su prestigio y notoriedad en España eran moderados. Había publicado seis volúmenes de autoría individual, cifra que no es necesariamente irrelevante, pero hay que tener en cuenta otros factores para aproximar sus capitales simbólico y social españoles en aquel momento, como el ritmo de las publicaciones, la reputación de las casas editoras, la inversión de estas en la promoción de las obras cărtăresquianas y, finalmente, el impacto de los seis títulos, reflejados en cifras de venta y en la producción paratextual (reseñas, entrevistas, lecturas públicas, encuentros con los lectores, premios, etc.).

Desde la publicación del primer libro (*El sueño*, trad. de Pilar Giralt Gorina, Seix Barral, 1993), con algunas reacciones favorables en la prensa literaria, hasta la del segundo (*Por qué nos gustan las mujeres*, Funambulista, 2006), pasaron 13 años de silencio editorial, lo cual pone de manifiesto la acogida reservada del libro y, tal vez también, el nivel de compromiso de Seix Barral, una editorial prestigiosa en España, con la obra de Cărtărescu.

El primer producto con un impacto de ventas y de crítica reseñable —al menos para las expectativas de un casi desconocido autor periférico, como era Cărtărescu en España— es el libro de relatos *Por qué nos gustan las mujeres* (trad. de Manuel Lobo Serra, 2006) publicado por una pequeña editorial independiente de Madrid, Funambulista. En una entrada del diario *Zen*, el escritor confesaba: «En España, el libro se vendió y saldrá una segunda edición. Es la primera vez que ocurre esto con uno de mis libros⁴» (Cărtărescu, 2011: 236). Su percepción fue confirmada por la del director de Impedimenta, Enrique Redel, que se había ocupado de *Por qué nos gustan...*, cuando trabajaba en Funambulista: «Por qué nos gustan las mujeres se vendió razonablemente bien en su momento. Lo mismo vendió 1500 ejemplares o más. Entró muy bien⁵».

Lo que podía haber sido una prometedora reiniciación de la carrera de Cărtărescu en España no prosperó con la publicación del primer tomo de la trilogía *Cegador*, en 2010, tercer título español y segundo en Funambulista. Pasaron cuatro años entre los dos libros lanzados por la editorial de Max Lacruz. Además, sobre *Cegador* —la obra cărtăresquiana más traducida a otros idiomas y considerada por muchos críticos literarios rumanos el punto más álgido de la creación del autor bucarestino— no hemos podido documentar ninguna reseña en los medios literarios españoles más conocidos y

⁴ Traducción propia.

⁵ En una conversación por Messenger de 5.01.2018, con el autor de este artículo.

prestigiosos. Nos consta que el libro fue reseñado dos veces, pero en medios literarios alternativos, en línea, y mucho tiempo después de su aparición (Iacob, 2022: 4). De hecho, se podría considerar una prueba indirecta del fracaso del libro —una traducción indirecta del francés realizada por Manuel Lobo Serra (Iacob, 2022: 15)— el hecho de que Max Lacruz no publicara el resto de la trilogía, dejando que los derechos por la obra caducasen en el año 2017⁶.

Así pues, los capitales simbólico y social del autor que nos ocupa vuelven a bajar hasta empezar a subir de nuevo, una vez entablada su colaboración con la editorial Impedimenta, en el año 2010. Solo que, después de tres años de recorrido en Impedimenta, todavía los indicadores de la reputación y la notoriedad —número de libros publicados, cifras de ventas, reseñas, premios, actuaciones paratextuales del autor en España o en medios españoles— no mostraban un crecimiento significativo (Iacob, 2018: 215–217). Cărtărescu seguía siendo casi un desconocido en el mercado literario español, situación que parece comprobarse incluso en la grabación del evento de Rafael Alberti, cuando Ignacio Vidal-Folch pide a la asistencia que levanten la mano aquellos que hayan leído *El Ruletista*, el primer texto de Cărtărescu editado por Impedimenta en 2010. La escasa reacción de la audiencia⁷ le proporciona al crítico literario una sonrisa y una litote, acompañada por risas entre el público: «Ah, vale...No es mucha gente» (EdImpedimenta, 2013: min. 2:09-2:12). Por lo visto, la mayoría de los presentes estaban allí más bien para descubrir a un escritor y a su obra que para conocer en persona al autor de unos textos ya leídos y apreciados.

Volviendo a la pregunta de Vidal-Folch y a la respuesta de Cărtărescu, se podría afirmar que, estrictamente con respecto al contenido de la interrogación, la contestación transgrede las máximas de la cantidad y de la relevancia. A pesar de ello, si sopesamos el «ethos previo» escaso que poseía el escritor en España en aquel momento, el gran déficit de información que había en la Península sobre su figura y obra, la extensa y sustancial intervención retrospectiva resulta menos desviada y digresiva de lo que parece a primera vista.

La respuesta autocentrada, en su propio *curriculum* creativo y vital, a una pregunta acerca de una cuestión general y política (la censura) expresa, además, el rechazo de la perspectiva desindividualizadora, de la condición de mera ilustración étnica, que la pregunta le asignaba implícitamente al escritor. El desconocimiento o el escaso conocimiento acerca de una determinada cultura fomenta la tendencia de atribuir a cualquiera que provenga de esta una «imagen de marca» colectiva. A veces, incluso desde un punto de vista poscolonial, que en principio trata de dignificar las culturas marginadas, se vehicula esta interpretación que resta individualidad al individuo. En un ensayo publicado en 1986, «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism», Fredric Jameson encarnaba este prejuicio, sosteniendo que la lectura más adecuada de la literatura del «tercer mundo» debía hacerse en clave sociopolítica, lo cual convertía a los creadores de aquella literatura en simples voces colectivas. Según Jameson, mientras que la literatura occidental era privada e individualista, la del «tercer mundo» era y debía leerse en tanto que alegoría nacional: «All third-world texts are necessarily, I want to argue allegorical» (Jameson, 1986: 69). Con lo cual, al ofrecer una respuesta particularizante a una pregunta genérica, Mircea Cărtărescu evita perder singularidad mediante la asunción del rol de escritor procedente del antiguo bloque comunista.

⁶ Impedimenta retomaría la publicación de la trilogía en el año 2018, incluyendo la retraducción —directa, esta vez— del primer tomo, con Marian Ochoa de Eribe como traductora.

⁷ No podemos saber cuántas manos se habían levantado, porque la grabación del evento en YouTube enfoca solamente a los protagonistas del encuentro de Alberti, nunca al público.

En Alberti, Cărtărescu empieza su «narración de la carrera» autorrepresentándose como escritor de dilatado y nutrido trayecto literario: «Todos los textos a los que te has referido y que fueron publicados hasta ahora en español son textos de juventud. Apenas los recuerdo. Tienen al menos 20 años⁸» (EdImpedimenta, 2013: min. 16:32-16:49). Por consiguiente, el escritor pone en tela de juicio, por implicatura, la validez de su estatuto español de escritor emergente, sugiriendo una «identidad de marca» diferente. No se conforma con su representación ibérica y se proyecta en una etapa posterior, en una posición más ventajosa dentro del sistema literario español —la del escritor consumado—, intentando convertir dicha proyección en realidad, en «imagen de marca». La asunción de un estatuto superior se utiliza como premisa sin probar del relato de la carrera subsecuente, a modo de *petitio principii* (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 187).

Cărtărescu invoca un desprendimiento de su obra de juventud: «no los he releído porque no tengo la costumbre de releer mis propios libros, hay muchos otros libros en el mundo mucho más interesantes» (EdImpedimenta, 2013: min. 16:54-17:01). Esta declaración aleja al autor de la imagen de un profesional de la escritura, que gestione su obra o la promocióne como a una *vil mercancia*. Además, es una actitud que transmite humildad, necesaria para alguien que se construye una imagen alejada de las espurias «Ciudad de la Fama» y «Ciudad del Mercado», porque aspira a habitar la «Ciudad Inspirada», o sea a ser evaluado según el sistema de valores más convencional que funciona en el mundo literario: un patrón axiológico de origen romántico que valora lo etéreo, lo irracional, la pasión y la intuición, en detrimento de lo racional, lo metódico y los valores objetivamente medibles (Boltanski y Thévenot, 2006: 159–164).

Por otra parte, dicho desprendimiento legitima la figura de Cărtărescu como escritor por traer a colación una idea fundacional de la constitución de una carrera en la «Ciudad Inspirada»: los cambios de estado, vistos como garantía de evolución, fertilidad y proteísmo creativo (Boltanski y Thévenot, 2006: 159). La residencia en la «Ciudad Inspirada» se paga —al menos hasta cierto punto— con la originalidad continua. En la misma línea ideológica, Cărtărescu usa la metáfora del nautilo que se desplaza por la concha, dejando atrás compartimentos vacíos, igual que el escritor que se desentiende de los libros ya escritos.

En la intervención de Alberti, el escritor alude a uno de sus regímenes metafóricos favoritos, el biológico-materno, cuando afirma que guarda una «relación real y amniótica» (EdImpedimenta, 2013: min. 17:16-17:17) únicamente con el texto que esté escribiendo. Añade que la obra acaba siendo coherente, armoniosa, autosuficiente, sin que el autor se lo proponga y revela invariablemente su significado global al final del proceso de escritura. La escritura es, por tanto, más bien un proceso (subconsciente, impersonal), que una actividad (consciente, personal). Si existiera, el proyecto literario, la *intentio auctoris*, se vería desviada por la *intentio operis*, autodesarrollada orgánicamente, sin control racional y autoral.

La comparación de la creación literaria —de su creación literaria— con una manifestación inconsciente y biológica se reitera y desarrolla en la tanda de preguntas del encuentro, cuando Cărtărescu relata —ante la incredulidad que uno de los asistentes muestra con respecto a su escritura inspirada e improvisada, sin tachaduras— el *automito* del termitero. El escritor termita trabaja sin un plan previo, por instinto, pero el túmulo resultante es una construcción geométrica, exacta y completa. Igual que el motivo del nautilo, el relato legitimante del termitero es una combinación entre el campo biológico y el del hábitat, de la arquitectura, aunque no se trate de la arquitectura convencional:

⁸ Trad. mía. Aunque está disponible la traducción consecutiva de Marian Ochoa, hemos preferido retraducir las palabras de Cărtărescu, para conseguir una mayor fidelidad.

La termita no es un arquitecto, no comienza a contruir ese castillo inmenso de seis metros de altura, a partir de un plano. Todo se hace al azar. Una termita coloca una bolita de barro en un sitio y otra termita, al ver esa bolita, se siente determinada a poner otra. Otra termita añade otra bolita. Hasta el final, de esa acción ciega brota una maravilla arquitectónica, con habitaciones innumerables, pozos de ventilación, una medición extraordinaria de la temperatura. ¿Por qué sucede esto? Porque simplemente el termitero es una prolongación del cuerpo de la termita. Por cómo está configurada la termita, solo puede hacer un nido de esas características. Así que el plano de la construcción es la propia termita. De la misma manera, mis libros son una prolongación de mi mente. Allí está su plano.

(EdImpedimenta. 2013: min. 50:04-51:51)

Uno de los aspectos insólitos de este relato es que la «Ciudad Inspirada», representada por la creación en trance, intuitiva, parece interferir sorprendentemente (y fraudulentamente, desde un punto de vista purista) con la «Ciudad Industrial» y su perfección técnica, medible (Boltanki y Thévenot, 2006: 159-160, 201, 240), aunque solo a posteriori. En otras palabras, la causa «inspirada» produce efectos «industriales». En cambio, otro componente de la ideología literaria cărtăresquiiana, que la acerca todavía más al sistema axiológico de la «Inspiración», es la sustitución de la pasión y la intuición humanas —que todavía podrían ponerse en tela de juicio por su cohabitación con el intelecto— por el instinto, la inconsciencia creativa de los insectos.

La primera fase de la carrera/vida narrada en Alberti es larga, poética y medida con rigor numérico: «durante diez años solo escribí poesía» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:08-18:10). La fidelidad radical a un único género literario es una manifestación particular de la dedicación exclusiva que un creador «inspirado» le debe a su arte, según la ideología (pos)romántica dominante (Heinich 2000: 41). La vida y la creación se funden hasta la indistinción: «De hecho, que escribiera poesía es poco decir. Vivía en la poesía. Para mí no existía nada más en el mundo. Escribí cientos de poemas» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:12-18:28). El «inscriptor» y el «escritor» se autentican por su interferencia con la «persona» de carne y hueso, que lo está contando todo, en un aquí y un ahora, delante de la asistencia.

Una metáfora sacada del campo léxico de la indumentaria subraya una vez más, no solo la relación de la evolución estética con el crecimiento biológico, sino también la idea del desprendimiento y de la superación de la etapa inicial de dicha evolución, un pasado poético imaginado como alteridad: «la poesía empezaba a apretarme en los hombros como una chaqueta que te queda pequeña» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:34-18:41). La «chaqueta de la poesía» que se había quedado pequeña, determinando el giro a la prosa, no es una analogía que comunique necesariamente una jerarquía entre los géneros, sino más bien una sectorialidad de los mismos: algunas cosas se pueden decir, sostiene Cărtărescu, solo en poesía, otras, solo en prosa y otras, solo en teatro. La poesía sería, por tanto, no un género inferior a la prosa (narrativa), sino un compartimento diferente del «nautilo» de la carrera literaria, que, una vez recorrido y agotado, tiene que abandonarse. Atribuir una cobertura parcial a los géneros, considerar que cada uno de ellos posee una vía de conocimiento específica, irreductiblemente propia, es, por supuesto, una forma de esencialismo, tendencia ideológica que Cărtărescu expresa también en otras ocasiones, aplicándola —como se verá a continuación— no solo a la literatura, sino también a su propia persona.

Confrontar la poesía (el poeta) con la prosa (el narrador) es traer implícitamente a colación uno de los conflictos autorales codificados por Edward Said y atribuidos por este a un estado mediano de la carrera artística: el conflicto entre el tipo de escritor que uno

elige ser y otros tipos de escritores (Dix, 2017: 3). Nuevamente, Cărtărescu rechaza o relativiza su posición en la literatura española, la de escritor emergente, autoproyectándose en una posición más avanzada y ventajosa. Es una operación autotraductiva de guerrilla imagológica, que fuerza el traslado a España del capital simbólico superior, adquirido en literaturas como la alemana o la sueca⁹.

La mención del paso de la poesía a la prosa constituye también una adecuación a la situación editorial en el campo literario español, donde Mircea Cărtărescu había publicado hasta ese momento únicamente narrativa. Hubiese resultado, por tanto, insólito, incluso contraproducente, en ese primer encuentro con unos lectores más bien potenciales que reales, expresar una adhesión a la poesía.

Cărtărescu le responde a Ignacio-Vidal Folch solo al final de su amplia intervención, después de haber comentado aspectos que nada o casi nada tenían que ver con la pregunta, aparte del forzado y vago pretexto de la necesidad de volver sobre el pasado literario para hablar de uno de sus antiguos libros. El tema de la censura, como todos los temas tocados por el escritor en su intervención, reverbera más allá de sí mismo, subordinándose a la «narración de la carrera» cărtăresquiiana.

La segunda pregunta de Vidal-Folch, o, más bien, el segundo tema que este plantea para estimular otro monólogo autoral, tiene que ver con la relación entre la así llamada «generación en tejanos» de los años 80 rumanos, inspirada en la cultura pop norteamericana, y la dictadura comunista de Nicolae Ceaușescu.

La respuesta de Cărtărescu es, por segunda vez, digresiva, aunque no demuestra la misma autonomía con respecto a la pregunta. Ya hemos comprobado que la digresión puede ser sólo aparente, cuando no se establece estrictamente desde el punto de vista cotextual (es decir, con respecto a las demás intervenciones de la sesión comunicativa), sino también desde una perspectiva contextual, más amplia, que contemple la posición del emisor en el sistema literario.

El escritor afirma que la influencia de la cultura pop occidental (menciona la música de Bob Dylan, Creedence Clearwater Revival, Pink Floyd, Beatles) llegaba a la Rumanía de los 80 a través de las emisoras de radio checas y polacas, o a través de los discos de vinilo de la India. No era un Occidente «puro» sino mediado por el Este europeo o por el Extremo Oriente. En la misma línea, el autor subraya una diferencia importante entre el movimiento Flower Power occidental y el «pequeño *Flower Power*» rumano: el signo político, de izquierdas en Occidente, había sido anticomunista en Rumanía.

Cărtărescu atribuye a su generación una condición occidentalizada exagerada —a modo de exilio interior, en el oasis de libertad de la cultura—, durante la dictadura de Ceaușescu. Sugiere, al fin y al cabo, que uno se podía aislar mediante el consumo de la cultura occidental, salvándose de los efectos nocivos del régimen opresor: «Todo el mundo, toda la gente de mi generación e incluso de las generaciones anteriores estaba fascinada por la cultura pop. Nadie creía en el comunismo, nadie había sido adoctrinado. La gente recitaba la poesía de rigor y su vida transcurría en otra parte» (EdImpedimenta, 2013: min. 32:40-33:03).

En otras palabras, el autor apoya su propia máscara de hombre de cultura subversivo —de manera sorprendente en alguien que prefiere las autofiguraciones singularizantes— en una representación colectiva. Acepta extenderse hablando de *su* generación, tal y como le exigía la pregunta de Vidal-Folch, y, además, se identifica con ella. Admite, pues, que lo traten de representante de un grupo de edad. Esta flexibilidad actitudinal puede deberse al dinamismo de las connotaciones que se atribuyen, en

⁹ Para comparar, a grandes rasgos, los capitales simbólicos poseídos por Cărtărescu en España, Alemania y Suecia, a la altura del año 2013, hemos utilizado el criterio del número de las traducciones publicadas y el ritmo de publicación.

situaciones diferentes, a la colectividad y a la singularidad, respectivamente. Es decir, si pertenecer a un grupo dignifica o legitima, se renuncia circunstancialmente a la ideología singularizante. En el fondo, esta forma de subversión colectiva, a través del consumo de productos culturales occidentales, era la única que podría haber reivindicado con cierto fundamento una persona como Mircea Cărtărescu, quien —igual que la inmensa mayoría de los rumanos— no había cometido, durante la dictadura de Ceaușescu, ningún gesto individual de disidencia u oposición sustancial y pública, que pusiera en peligro su libertad o su vida. Si la postura del héroe le quedaba vedada, el único rol digno disponible era el de integrante de una generación resiliente.

3. REITERACIONES Y REMODELACIONES DEL *ETHOS* EN LA ACTUACIÓN DEL ESCRITOR DE CARRERA ASENTADA

A continuación vamos a ver cómo se manifiestan los tópicos autoimaginarios y los *automitos* de Cărtărescu en un momento álgido de su carrera española. A raíz del éxito, especialmente de crítica (Iacob, 2021: 165), cosechado con *Solenoides* entre finales de 2017 y principios del 2018, el jurado del Premio Formentor, reunido el 9 de abril de 2018, en Buenos Aires, le concedió al escritor rumano el prestigioso galardón de las letras hispánicas. El Formentor es el último y, hasta la fecha, el más importante premio hispánico concedido a Cărtărescu, que se había hecho merecedor también del Premio Leteo, en 2017, *La Tormenta en un Vaso* (por *Nostalgia*) y Euskadi de Plata (por *Las Bellas Extranjeras*), ambos en 2014.

Es necesario señalar que, cuando pronuncia «El lápiz de carpintero», el discurso de recepción del galardón en Cap de Formentor, Isla de Mallorca, el 28 de septiembre de 2018, Cărtărescu ya había sido encumbrado protocolariamente como buque insignia de la literatura rumana en España: en la Feria del Libro de Madrid de ese mismo año, con Rumanía como país invitado, se le había encargado el discurso de apertura (pronunciado el 25 de mayo de 2018). Asimismo, entre el 28 de marzo de 2013 (fecha del encuentro en Alberti) y el acto literario mallorquín, Impedimenta publicaba cuatro volúmenes más del autor de Bucarest, a los que se sumaba una selección de 11 poemas incluidos en una antología de poesía rumana (*Miniaturas de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea*, traducción de Catalina Iliescu Gheorghiu, Vaso Roto, 2013). El mismo mes de la recepción del Premio Formentor, septiembre de 2018, la editorial de Enrique Redel publicaba también *El ala izquierda. Cegador, II*. A todo esto se sumaba una intensificación progresiva de la actividad paratextual, con visitas del autor a España, encuentros con el público, entrevistas, reseñas, actos académicos, etc. (Iacob, 2018: 216-217).

Lo anterior indica, sin lugar a dudas, que el «*ethos* previo» del escritor, al tomar la palabra en la Isla de Mallorca, es mucho más favorable, debido a que los capitales de notoriedad y prestigio eran mucho más altos que aquellos con los que contaba antes del encuentro celebrado en la Librería Rafael Alberti de Madrid. En 2018, Cărtărescu es ya un autor prestigioso en España, por muy volátil que sea el prestigio literario, en los tiempos que corren.

La introducción del discurso implica no solo la idea de carrera dilatada en el Mundo de las Letras —como en la primera intervención de Alberti— sino también aquella de reiterada valoración positiva de la respectiva carrera, a través de la mención de los premios literarios, marca de la consagración. Es decir, podríamos interpretar que el autor procura sacar rédito implícitamente de los galardones recibidos, incluso de aquellos conseguidos en España: «Cada vez que se me concede el honor de recibir un premio...» (Cărtărescu, 2018: 59).

Lo que sigue a esta expresión implícita de la valía atribuida a la propia carrera literaria es algo más propio de un escritor de «carrera tardía», que adopta un punto de vista retrospectivo sobre sus grandes éxitos literarios (Dix, 2017: 10). Se trata de una reiteración, en una semicircunferencia diferente de la espiral, de una preocupación situada por Said en la fase del escritor en ciernes: el conflicto entre vocación y profesión (Dix, 2017: 4), que, en ocasiones, se manifiesta a través del conflicto entre originalidad y hábito (2). El autor «tardío» opta nuevamente, pero por razones diferentes de las del escritor principiante, por ostentar su vocación, por autodenominarse «pobre individuo que escribe» (Cărtărescu, 2018: 59). Así que el artista rechaza la profesionalización señalada por los premios literarios, en tanto que rutina, estereotipación, pérdida de vitalidad creativa y, por consiguiente, de lectores. Aparte de esto, la condición de escritor no se asume —especialmente cuando esta se ve certificada por los premios literarios— para evitar una eventual acusación de vanidad, de autoelogio:

Cada vez que se me concede el honor de recibir un premio [...] me siento invadido por la sorpresa y por una especie de horror sacro. Porque siempre he pensado que los premios son para los escritores, para los autores profesionales de poemas, novelas y obras de teatro [...] Yo no me he considerado ni me he llamado nunca escritor. Para mí, denominarte a ti mismo escritor —tú, un pobre individuo que escribe— es tan grotesco como llamarte profeta, iluminado, sabio, filósofo o teólogo, ¿Cómo sería si, retirado en una cueva o en medio del desierto, les dijera a los que vienen a visitarme: «Soy el asceta Cărtărescu»?

(Cărtărescu, 2018: 59)

Como subrayamos antes, la tensión entre vocación y profesión es más propia de una «carrera tardía», fase en la que Cărtărescu se encontraba en su campo literario de origen, pero no, o no todavía, en el campo literario de llegada, el español. En Rumanía, especialmente después de la publicación del primer volumen de la trilogía *Orbitor*, *Orbitor. Aripa stîngă* (1996), Cărtărescu había conseguido el máximo éxito de crítica. Sobre todo a partir del 2008 su capital social aumentó considerablemente, llegando a ser conocido más allá de los círculos literarios y a convertirse en un *star author* (Moran, 2000). Sin embargo, en el campo literario español, Cărtărescu rompe el techo del prestigio, alcanzando el estatuto de escritor de culto (pero no de *star author*) apenas a finales de 2017, con el éxito de crítica de *Solenoides*. Con lo cual, la escenificación de un conflicto de «carrera tardía» en la Isla de Mallorca no coincide con la etapa de desarrollo de la carrera española del autor rumano. Trasladar el superior capital simbólico, poseído en Rumanía, a la literatura española puede interpretarse —igual que algunos comentarios del encuentro de Alberti— como una operación de guerrilla autoimaginaria, ante una «imagen de marca» percibida como deficiente.

La escritura como vocación es, en el fondo, la idea central que permea el discurso de Cap de Formentor de principio a fin y también uno de los temas transversales de los textos y paratextos de Cărtărescu, en general. Por ello se puede considerar un «macrotema de la carrera» (Dix, 2017: 26) que une con su argamasa, en una macronarración retrospectiva, todos los demás temas secundarios. De hecho, Cărtărescu se confiesa adepto —invocando la réplica de un personaje de Salinger, Seymour Glass— de la literatura como «religión», que se profesa en soledad, y no como una «manera de adquirir un estatus social» (Cărtărescu, 2018: 60). De ahí que el autor esgrima su desinterés por todo lo que atañe a la actividad de un escritor profesional: negociar contratos, tener una red de contactos en el mundo literario, planear sus publicaciones, tener un agente literario (63).

Para apoyar la figura del creador vocacional, vuelve a autfigurarse —igual que en Alberti— como escritor fisiológico, escritor termita que no construye, sino que segrega literatura de manera natural, auténtica: «he escrito siempre a mano, sin editar» (Cărtărescu, 2018: 60). Desde un cierto punto de vista, lo vocacional le quita mérito literario al autor, porque las obras se gestan sin su intervención, igual que en el caso de una mujer embarazada (68).

Se expresa aquí —igual que en la librería madrileña— un conflicto característico, según Said, de una etapa intermediaria de la trayectoria literaria, que precede su auge, entre el tipo de escritor que uno elige ser (aunque Cărtărescu pretende que, en su caso, se trata de una fatalidad, no de una elección) y los demás tipos de escritores. El jockey cărtăresquiiano, que se deja llevar por el «caballo de su mente», se opone al «mito extendido del escritor que trabaja infinitamente sus textos» (Cărtărescu, 2018: 63, 68).

El tema vocacional se desarrolla también desde una perspectiva (para)religiosa, mística, mediante la figuración de la vida como un camino prefijado por designios divinos. La vida del escritor se inicia en la más tierna infancia con un acto fundacional: el pequeño Mircea coge de una bandeja llena de objetos —durante el corte del mechón, una ceremonia considerada en Valaquia un anticipo de la futura profesión del niño— un lápiz de carpintero, gesto interpretado retrospectivamente como una premonición del destino literario. De esta manera, la carrera del productor literario deja de ser algo construido, llegando a confundirse con la propia evolución vital, cuyo sentido no depende de las iniciativas del protagonista de esta evolución, sino de la deidad que lo guía y se expresa a través de él.

Asimismo, plantear la propia carrera literaria como predestinación es una forma de legitimar el fallo del jurado del Premio Formentor, incluyendo el galardón en el designio divino. De modo que se podría afirmar que las «narraciones de la carrera» no son solo reparadoras, sino también confirmadoras, a menos que la confirmación no proceda, en el fondo, de una inseguridad con respecto a la fortaleza del *ethos* propio. En ese caso, se trataría de una prolepsis, es decir una refutación anticipada de una posible duda¹⁰ de que el autor poseyera suficientes cualidades como para merecer el premio otorgado en la Isla de Mallorca.

La perspectiva que transforma la vida/carrera en destino implica una significativa diferencia ideológica con respecto a la narración de la carrera expuesta en Alberti. La retrospectión madrileña, más anclada en el tiempo (incluso en el tiempo numerable), registraba la superación de la etapa poética, una vez agotadas sus disponibilidades estéticas. Según aquella visión, el relato vital y, a la vez, de la carrera literaria se caracterizaba por el dinamismo, un rasgo que aumentaba la «narratividad», aunque la identificación de la creación literaria con un proceso (inconsciente), y no con una actividad (consciente) ralentizaba la misma función (Zafiu, 2000: 35, 45–46). En cambio, la retrospectión mallorquina representaba la historia personal desde un punto de vista que quitaba importancia a las referencias temporales, por su carácter profético, o sea preestablecido, programado. De manera que la «narratividad» de la representación de la carrera comunicada en Cap de Formentor era más reducida que la comunicada en Madrid, cinco años antes. En su discurso de recepción, Cărtărescu se acerca más a una visión estática y paradigmática de sí mismo, justificada parcialmente por el prestigio del galardón que acaba de recibir, uno de los más prestigiosos de la Letras Hispánicas. Esta visión tiende a proyectar la figura autoral fuera del tiempo y de la competición literaria, en la zona de la consagración, la de los escritores canónicos.

¹⁰ La prolepsis retórica consiste en "refutar previamente argumentos contrarios" (Beristáin, 1995: 65).

En «El lápiz de carpintero» el autor no habla ya de una evolución meramente estética, desde un género literario a otro (como en el encuentro de Alberti), sino de haber evolucionado superando todo un *handicap* originario, gracias a la literatura. Mediante este planteamiento, el escritor pone en *estado de falta* su condición personal, recalca su *martirio*, para destacar su logro ulterior, su victoria en contra de las adversidades. Tanto más valor tiene el haber ganado el Formentor de las Letras, cuanto menos prometedoras habían sido las condiciones en que se habían iniciado y desarrollado su vida y carrera literaria.

Dichas condiciones deficientes son de índole político-étnico (marginalidad de su país y cultura de origen), socio-económico (el haberse criado en una familia obrera, con pocos recursos), educativo (el no haber recibido una educación artística), cultural (al vivir dentro de una época que no favorece la literatura), evolutivo (percepción apocalíptica de la sociedad actual) (Cărtărescu, 2018: 60, 63, 69).

4. CONCLUSIONES

El análisis anterior ha revelado que la «identidad de marca» del autor de Bucarest —constituida por la reiteración de temas y motivos—, no es rígida, sino que sus acentos, contenidos e incluso su dominante ideológica cambian, se adaptan. Los cambios se deben a varias razones: la modificación de los capitales simbólico y social ibéricos, la percepción de esta modificación por parte del autor, los conceptos y formatos diferentes de las «actividades complementarias» en las que participa, las circunstancias concretas de comunicación. Todo este conglomerado de factores se constituye en «*ethos* previo», es decir, en punto de partida e interlocutor silencioso de cualquier actuación textual y paratextual del escritor. Dialogando con el «*ethos* previo» —de forma solo aparentemente paradójica— a través de monólogos, Cărtărescu intenta siempre remediar, a posteriori o a priori, total o parcialmente, una interpretación considerada equivocada, un déficit real o supuesto de su imagen española utilizando prolepsis y peticiones de principio.

En ocasiones, los recursos retóricos mencionados se utilizan para proyectar artificialmente a la literatura española —mediante operaciones de guerrilla del *ethos*— los capitales simbólicos y sociales superiores, adquiridos en otras literaturas. Por lo tanto, un escritor todavía emergente en España, como Mircea Cărtărescu en el año 2013, se autotraduce en tanto que uno de dilatada carrera. La misma escenografía retórica, que combina la prolepsis con la *petitito principii*, se transmite en 2018, en Cap de Formentor, donde el autor de *Solenoides*, con un prestigio español apenas asentado, se autorretrata como un escritor de «carrera tardía» (al escenificar el conflicto entre vocación y profesión). En conclusión, Cărtărescu se autoubica, en ambas ocasiones, un paso por delante de su situación en el campo literario ibérico.

Uno de los elementos dinámicos del *ethos* cărtăresquiano es su afiliación alternante a la ideología de la singularidad y a la ideología de la colectividad, respectivamente. Cărtărescu pendula entre la asunción y el rechazo de su cultura nacional, su clase social o su generación, en función, no solo de las connotaciones negativas o positivas que atribuye a estas colectividades, sino también en función del rédito ético que un posicionamiento singularizador o colectivizador podría aportarle. Tal y como se ha constatado, la autoinclusión en una colectividad desprestigiada puede resultar beneficiosa, al fin y al cabo, por destacar la hazaña acometida al conseguir derrotar las desventajas asociadas aprioricamente con dicha colectividad.

La transformación de mayor envergadura ocurrida en la autorrepresentación que nos ocupa es el paso paulatino, a medida que la reputación de Cărtărescu aumenta en

España, desde un *autoethos en el tiempo*, propio de un escritor de larga trayectoria, a uno *fuera del tiempo*, propio de un autor consagrado.

En el encuentro de la Librería Alberti, cuando sus capitales simbólico y social españoles son todavía bajos, Cărtărescu apela a una «narración de la carrera» que fusiona la sucesión temporal entre la poesía y la prosa, en la vida/trayecto literario del autor, con el esencialismo atemporal. Conforme a esta visión, cada género tendría su capacidad estética esencial, específica, pero una vez experimentada esta capacidad, el género se agotaría y «se le quedaría pequeño» al productor literario, «como una chaqueta que le aprieta en los hombros». Así que la evolución estética, el desprendimiento de su propio pasado existencial y artístico no se ven impedidos por el esencialismo.

Al mismo tiempo, Cărtărescu procura legitimarse ante los lectores españoles —más bien potenciales, en aquel momento— a través del mito del termitero, que expresa una mirada fisiológica sobre su creación literaria. De esta manera, se figura a sí mismo como escritor de nacimiento y no de profesión, que segrega literatura, en lugar de construirla, un digno habitante de la «Ciudad Inspirada» (aunque en su autorretrato invoca también, paradójicamente, rasgos apreciados en la «Ciudad Industrial»).

En cambio, en el discurso de Cap de Formentor, en 2018, los comentarios del autor rumano sobre su vida, su obra y la literatura en general se caracterizan por una intensificación de la visión esencialista, que se vuelve dominante. La «narración de la carrera» pierde «narratividad» y la evolución estética se representa como preestablecida, sin repercusiones en la esencia del creador y de su creación. A diferencia del encuentro de Alberti, donde hablaba de sí mismo a través del mito del termitero, como un escritor que escribe por instinto, Cărtărescu se autofigura en Cap de Formentor, a través del mito del corte del mechón, como un *elegido*, que actúa por designio divino. Lo fisiológico no desaparece de «El lápiz de carpintero», pero se subordina a lo predestinado.

El designio divino, que predeterminaría la fidelidad religiosa a la literatura, incluiría también una superación programada, pero no de un género literario por otro, sino de un verdadero hándicap ontológico: la inferioridad apriórica de haber nacido en un país periférico, en una familia de proletarios, en una época cultural degradada y con terrores apocalípticos. El Premio Formentor se interpreta precisamente como una certificación de esta superación ontológica. De la condición de *elegido* deriva la de *asceta*, *mártir* y *campeón literario*, dentro de una óptica ambigua, en la que interfieren meritocracia y fatalismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amossy, Ruth (2015). *La présentation du soi*. Presses Universitaires de France.
- Anholt, Simon (2007). *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave MacMillan.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Boltanski, Luc y Laurent Thévenot (2006). *On Justification. The Economies of Worth*. Princeton University Press.
- Cărtărescu, Mircea (2018). «El lápiz de carpintero». *Carnets de Formentor*, 9: 59–71.
- Cărtărescu, Mircea (2011). *Zen*. Humanitas.
- Casanova, Pascale (2001). *La República Mundial de las Letras*. Anagrama.
- Dix, Hywel (2017). *The Late-Career Novelist. Career Construction Theory, Authors and Autofiction*. Bloomsbury Academic.
- EdImpedimenta (canal de YouTube) (2013). «Encuentro en Librería Alberti con Mircea Cărtărescu», vídeo publicado el 13.03.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=mwvJ8IopHvU&t=1084s>.

- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain*. Éditions La Découverte & Syros.
- Iacob, Mihai (2023). «Sobre la (re)construcción editorial de Mircea Cărtărescu en España». *HELIX. Dossiers zur romanischen literaturwissenschaft*.
- Iacob, Mihai (2021). «El *ethos* federado de Mircea Cărtărescu en la literatura española (2010-2018)». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19: 153–175.
- Iacob, Mihai (2018). «De la tricoul cu mandală la cămașa cu mânecă scurtă sau negocierea imaginii scriitorului tradus: două lecturi publice ale lui Mircea Cărtărescu în Spania». En Costin Popescu (ed.), *Teritorii, granițe, comunități*. Editura Universității din București.
- Jameson, Fredric (1986). «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text*, 15: 65–88. <http://www.jstor.org/stable/466493>.
- Janssen, Susanne (1998). «Side-roads to success: The effect of sideline activities on the status of writers». *Poetics*, 5: 265–280.
- Mainguenu, Dominique (2007). *Discursul literar*. Institutul European.
- Meizoz, Jérôme (2020). *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*. Slatkine.
- Moran, Joe (2000). *Star Authors. Literary Celebrity in America*. Pluto Press.
- Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de Argumentación. La Nueva Retórica*. Gredos.
- Terian, Andrei (2022). «The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's Solenoid». *Life Writing*, 19: 118. <https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1747351>
- Thomson, Matthew (2006). «Human Brands: Investigating Antecedents to Consumers' Strong Attachments to Celebrities». *Journal of Marketing*, 3: 104–119.
- Zafiu, Rodica (2000). *Narațiune și poezie*. BIC ALL.