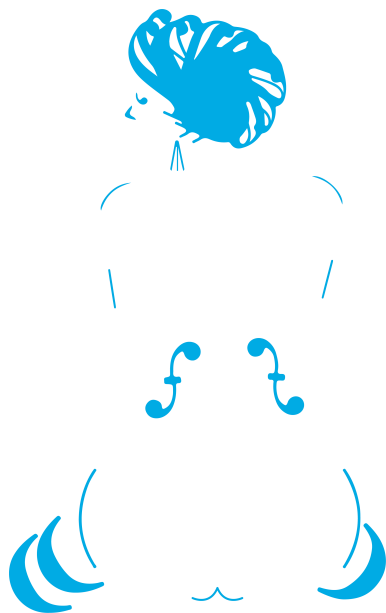


LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,  
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

*LES LIGNES DU CORPS:*  
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

LUANA BERMÚDEZ, NATACHA CROCOLL,  
BELINDA PALACIOS Y ANDREA PALANDRI (EDS.)

*LES LIGNES DU CORPS:*  
EROTISMO Y LITERATURAS ROMÁNICAS

NEW YORK, IDEA, 2021

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «PEREGRINA», 11.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW  
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE  
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,  
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

La publicación de este libro ha sido posible gracias al Département  
des Langues et Littératures romanes de la Universidad de Ginebra.

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Courbes», de Grégory Rohrer

ISBN: 978-1938795-82-4

Depósito Legal: M-26071-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

ADELA, DE GARABET IBRĂILEANU:  
EL “CUERPO VIVIDO” Y SUS MEDIOS  
DE EXPRESIÓN\*

*Stefan Gencărașu*  
*Universidad de Ginebra*

*Oana Aurelia Gencărașu*  
*Université d'Oradea*

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El cuerpo, asunto sobre el que versa este trabajo, tratado desde el punto de vista lírico, es uno de los temas a los que la literatura del último siglo ha prestado especial atención. Este concepto, considerado, en primer lugar, como parte de la arquitectura del ser, en contraste con el espíritu, ha adquirido diversos significados, pues se ha definido y redefinido en un nuevo marco teórico en el que se engloban, además de la biología y la filosofía, la sociología, las teorías de la salud y de la enfermedad, la antropología filosófica, etc<sup>2</sup>. Este nuevo planteamiento otorga al cuerpo humano cierta autonomía. Sus características ya no derivan

\* Trabajo traducido del francés por Víctor Borja Hernández García.

<sup>1</sup> Agradecemos la especial atención con la que nuestra colega Belinda Palacios ha corregido nuestro texto.

<sup>2</sup> Para la terminología, ver Blackman, 2008.

necesariamente de la representación binaria del ser humano, sino, más bien, de su capacidad de acción, de adaptarse en función de los factores sociales y de no ceder ante el discurso predominante, por lo que se convierte en parte de la identidad del ser.

La diversidad de perspectivas a partir de las cuales se concibe hoy el cuerpo ha impulsado una terminología variada y fecunda, especialmente, para nuestro ámbito de interpretación. En este inventario terminológico, junto con ‘cuerpo físico’, ‘cuerpo social’<sup>3</sup> y ‘cuerpo silente’<sup>4</sup>, el ‘cuerpo vivido’<sup>5</sup> ocupa un lugar destacado. En tanto que naturaleza imaginaria y auténtica fantasía del ser, el ‘cuerpo vivido’ «es lo que vivo desde mi interior; este cuerpo que es mío es el cuerpo que soy»<sup>6</sup>. Se trata, por lo tanto, de la expresión de una sensibilidad que se proyecta desde el interior del ser y que, sobre todo, tiene la capacidad de entrar en contacto con el mundo para darse a conocer, así como la de ocultarse si la realidad quebranta su silueta y amenaza su existencia<sup>7</sup>.

El concepto de ‘cuerpo vivido’ nos retrotrae a una obra rumana de principios del siglo xx que va más allá de explorar la manera en la que se representa el cuerpo humano y que, por lo tanto, muestra cómo la persona vive su propio cuerpo y cómo este domina las emociones del otro<sup>8</sup>.

Antes de seguir ahondando en las posibilidades líricas del cuerpo humano en la literatura rumana, conviene dar algunas referencias de carácter histórico-literario sobre dicha literatura. Luego, analizaremos las partes que constituyen la novela y su estructura de diario con el fin de descubrir los medios de expresión que configuran la inteligencia característica del cuerpo femenino o del masculino. Veremos entonces

<sup>3</sup> Blackman, 2008, p. 28: «There is assumed to be a tight fit between what is often termed the *social body* — that is, the body that is constructed within ideological and social processes — and the *physical body*. The social body is seen to mesh tightly with the physical body to the extent that they are seen to be copies or mirrors of each other».

<sup>4</sup> Blackman, 2008, p. 33: «The sleeping body is not simply a biological body governed by a need for sleep set by the body’s own internal clock or circadian rhythms. This is the body that is the norm within medical science, which devotes itself to those who find it difficult to sleep, or whose sleep is interrupted due to disorders such as sleep apnea».

<sup>5</sup> Blackman, 2008. La terminología constituye una prueba de la variedad de perspectivas desde las que se ha tratado ‘el cuerpo’.

<sup>6</sup> Manon, 2019, s/p.

<sup>7</sup> Blackman, 2008, p. 84.

<sup>8</sup> Véase *Introduction*, en Blackman, 2008, p. 1.

que la lectura del diario solo responderá a un código compartido cuando la imposibilidad de reconciliación entre ambos cuerpos se vuelva dominante en el relato.

## CONTEXTO

*Adela*, una novela poco conocida por el público occidental, nos ha llamado la atención porque, en nuestra opinión, se ajusta perfectamente, al menos desde la óptica de la literatura rumana, a los conceptos que nos atañen para tratar tanto las obras que tienen la feminidad como objeto de reflexión como aquellas cuyo autor es una escritora. Con esta novela, nos situamos en la época moderna de la literatura rumana, en una etapa anterior a su sincronización con las literaturas occidentales<sup>9</sup>. Nos encontramos ante una literatura que, hasta el siglo XIX, suplía sus considerables desfases explorando la poesía del romanticismo y del simbolismo; una literatura que se abre «en tiempo real» a las tendencias literarias del siglo XX y que incluso las nutre de nuevas aportaciones, si tomamos en cuenta la contribución de Tristan Tzara al dadaísmo.

A principios del siglo XX, la novela rumana se encuentra en pleno auge. El realismo y el naturalismo han asentado ya sus medios de expresión en la escena literaria y las obras circulan en Europa gracias a escritores que despiertan el interés del público occidental. La novela introspectiva, Edmund Husserl y Marcel Proust cuentan también con adeptos en Rumanía y, gracias a los modelos literarios europeos o a raíz de las noticias que llegan de los movimientos feministas internacionales (bastante minoritarios en el siglo XIX), las mujeres escritoras deciden con gran valentía darse a conocer al público<sup>10</sup>.

Cabe destacar algunos nombres, como los de Carmen Sylva, seudónimo literario de la reina consorte Isabel de Wied; la reina consorte María de Edimburgo; Hortensia Papadat-Bengescu; Cella Serghi; Marta Bibescu; Elena Văcărescu; Lucia Demetrius; y la lista continúa<sup>11</sup>. Además, en 1935, se publica la primera antología de literatura femenina rumana, que recoge un gran número de escritoras de Rumanía que publicaban en lengua extranjera, así como una cantidad aún mayor de autoras que escribían en rumano, aparte de la biografía de las más importantes de la colección<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Camboulives, 2012.

<sup>10</sup> Mihăilescu, 2005.

<sup>11</sup> Pirvan, 2019.

<sup>12</sup> Miler-Verghi, Săndulescu, 1935.

Si bien, en aquella época, las voces femeninas se hacían oír cada vez más y la crítica les era muy favorable, consideramos que el primero en dedicar una novela al alma femenina fue Garabet Ibrăileanu (1871-1936). Fue crítico y profesor de historia de la literatura en la Universidad de Iași. En 1909, publicó una obra muy importante para la historia de la literatura rumana de principios del siglo xx, *Spiritul critic în cultura română* (El espíritu crítico en la cultura rumana<sup>13</sup>), pero ya había dado a conocer su talento literario con una traducción del *Bel Ami* de Guy de Maupassant, que firmó con el seudónimo Cezar Vrajă. Su interés por la psicología femenina se refleja en dos volúmenes de aforismos: *Privind viața* (La contemplación de la vida) y *Eternul feminin* (El eterno femenino). *Adela* fue la única novela de Ibrăileanu, que apoyó y promovió la actividad literaria y las reivindicaciones sociales de las mujeres rumanas en el período de entreguerras.

#### EL AUTOR Y LA NOVELA

*Adela*, publicada en 1933 poco antes de fallecer Ibrăileanu, fue muy bien acogida por el público y por la crítica. Ganó el Premio Nacional de Prosa, se volvió a imprimir enseguida y sus reediciones se sucedieron. Tiempo después, se tradujo al francés<sup>14</sup> y al italiano<sup>15</sup> y, en 1985, se llevó al cine. En la actualidad, la historia sigue siendo muy apreciada en el país, tanto la novela como película.

El subtítulo de la obra, *Fragment din jurnalul lui Emil Codrescu* (Extracto del diario de Emil Codrescu), aporta información sobre su estilo y su ubicación temporal. La forma y, por consiguiente, el estilo son los propios de un diario íntimo.

La novela tiene lugar en un pueblo de Rumanía que goza de afluencia en verano y que se halla en la confluencia de unos caminos que llevan a pueblecitos rebosantes del encanto característico de la *belle époque*. Se trata de una localidad de nombre desconocido para los europeos: Bălățești, una estación termal situada a los pies de la montaña.

<sup>13</sup> Los títulos en español de las obras rumanas que se refieren en el presente trabajo no corresponden a las versiones publicadas en español, pues no existen hoy por hoy, sino que son meramente orientativos (Nota del traductor).

<sup>14</sup> Ciodaru Couriol, 2019.

<sup>15</sup> Barindi, 2019.

La ubicación temporal es menos precisa, pues este «extracto de diario» se escribe durante el verano de un año de la última década del siglo XIX; y también más variable, ya que el diario se compone en varios meses, pero la memoria del autor alcanza un período de más de diez años de su vida y de la de Adela, la joven que se convierte en el objeto de su pasión.

La novela se presenta, por lo tanto, como el diario personal del doctor Emil Codrescu, un hombre de cuarenta años por cuya mente desfilan las múltiples imágenes del cuerpo de la mujer a la que ama: ora la niña que coge entre sus brazos, ora la jovencita de quince años, demasiado adulta para su edad y para quien el doctor es «mi querido maestro»<sup>16</sup> (*mon cher maître*<sup>17</sup>), y, finalmente, la mujer que, en una ocasión, se dirige al doctor llamándolo «maestro querido» (*maître chéri*<sup>18</sup>).

#### EL DIARIO Y LA MIRADA PUESTA EN EL CUERPO DE ADELA

La estructura del diario se articula en torno a los períodos de ausencia del doctor. Aunque el diario se escriba durante un verano de la década de 1890 (el autor no lo sitúa en un año en concreto: «189’», mil ochocientos noventa y tantos), en la primera parte se narran los años que transcurren hasta que Adela cumple ocho años. En la segunda, marcada por una larga ausencia del autor, se evoca la época en la que este se reencuentra con Adela cuando ella tiene quince años; y, en la tercera y última, que es cuando el doctor Codrescu compone el diario y rememora las dos anteriores mientras lo escribe, sucede el verano en el que retoma el contacto con Adela después de tres años sin verse en los que «ella se ha casado y se ha divorciado» («s-a măritat și s-a despărțit»)<sup>19</sup>.

Durante toda la novela, quien observa es el doctor Codrescu. Nunca habla de su propio cuerpo, sino del de Adela, que contempla con delicadeza y con mucha ternura. Lo que ve Emil es un cuerpo que vive con plenitud, que se mueve, que respira, que canta, que vibra; un cuerpo que se conmueve, que se rebela, que se descubre, que se libera cuando siente que el atuendo o la conducta no se ajustan a la mentalidad de la época.

<sup>16</sup> Los segmentos entrecomillados son extractos de la versión original de *Adela*, que se han traducido *ad hoc* para este trabajo (a partir del francés), al no existir traducción publicada en español.

<sup>17</sup> En francés en la versión original rumana.

<sup>18</sup> En francés en la versión original rumana.

<sup>19</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 7.



El cuerpo del doctor, en sí mismo, no existe, sino únicamente a través de su percepción de Adela y de las pocas partes aisladas que entran en contacto con el cuerpo de ella. Él es la pierna en la que se sienta la niña, la boca hacia la que ella extiende los dedos, el brazo en el que más tarde se apoya la niña, el compañero de largos paseos y el interlocutor en las conversaciones sobre literatura, música, filosofía y, sobre todo, el papel de la mujer y su derecho a ser feliz.

Teniendo en cuenta que el narrador de esta novela con forma de diario se presenta como un escritor realista, no tenemos más remedio que confiar en su versión de los hechos y aceptar que todo lo que cuenta sobre Adela es cierto, que lo narrado corresponde efectivamente con el sentir del cuerpo de la mujer.

#### EL CUERPO VIVIDO Y EL JUEGO DE NIÑOS

La primera parte del libro, retrospectiva, se centra en el cuerpo infantil. El doctor Codrescu intenta entender el afecto especial que había sentido casi veinte años atrás por la niña que se le sentaba en las rodillas, que metía con descaro las manos en los bolsillos del joven médico, que le robaba el reloj y que lo obligaba a jugar con ella a juegos de niños, inocentes en apariencia. Adela juega con los muñecos, como hacen todas las niñas; sin embargo, en el caso de ella, para el doctor, de entre todos los juegos este encierra connotaciones especiales. En la imaginación de la niña, los muñecos son sus hijos y el doctor actúa como padre que tiene que encargarse de ellos cuando la madre está ocupada, que debe arroparlos antes de dormirse, consolarlos cuando se ponen tristes y lloran, y ofrecerles amor paternal.

No es descabellado pensar que, en su inconsciente, Adela ya le asignaba un papel en un juego y en una convención social que no se consumaría jamás. Él nunca será su marido ni ella se convertirá en la madre de sus hijos, y aun así, el doctor no rehúye el juego. En los desayunos en casa de la familia de Adela, él juega con sus dedos y finge «tragárselos» (*mâncam*)<sup>20</sup> uno tras otro. En esos juegos con el reloj, los dedos y las manos, que se repiten con obsesión, podemos adivinar el desarrollo de un ritual para dominar el tiempo y poseer al otro. El tiempo siempre es hostil y el reencuentro con el cuerpo del otro no

<sup>20</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 8.

surte efecto alguno. No obstante, «el tacto, el gusto, el olfato» y, sobre todo, «la vista» son elementos que le confieren al cuerpo «el poder de reflexionar, de reaccionar, de experimentar»<sup>21</sup>.

Así, en esta etapa, el cuerpo se perfila mediante pequeñas pinceladas borrosas. El cuerpo de la niña Adela carece de toda linealidad en el texto. Solo se alude a él con unos cuantos epítetos «pequeño» (*mică*), «cabello rubio» (*păr blond*), «juguete animado» (*jucărie vie*); algunos estados anímicos «las risas» (*râsul*)<sup>22</sup>, «los llantos» (*plânsul*)<sup>23</sup> y, por encima de todo, destaca una declaración de amor con el verbo *a iubi* (querer) incompleto: *te iubec* en vez de *te iubesc* (te quiero)<sup>24</sup>.

Hay, asimismo, un rasgo de su carácter que ya se manifiesta con fuerza: el altruismo. Adela no duda en compartir su comida con el doctor y es capaz de arriesgar su vida por defender la de su amigo. Por esa razón, veinte años después, Codrescu justifica su amistad con la pequeña Adela. Piensa que, así y todo, no se trata de erotismo, sino de que «todo hombre siente una ternura atávica por sus criaturas (y, por extensión, también por las de los animales, las de las plantas e incluso por los objetos en miniatura)»<sup>25</sup>.

#### «LA JOVEN DEMASIADO ADULTA PARA SU EDAD»

La segunda parte, también retrospectiva, cambia las reglas del juego. Adela se ha convertido en una «señorita de quince años, una jovencita mayor, demasiado adulta para su edad, con un rostro todavía aniñado y de una belleza soberbia»<sup>26</sup>. Él es su mentor y ella se dirige a él con cortesía y comedimiento llamándolo «mi querido maestro». Los juegos infantiles cambian y sus connotaciones, también: la caza imaginaria, la fruta cogida de los árboles más altos del bosque (por qué no la fruta prohibida, que él le ofrece en un gesto de osadía); el volar la cometa cuando esto se convierte en lanzar a lo ignoto mensajes que se envían a

<sup>21</sup> Blackman, 2008, pp. 83, 85 y 90.

<sup>22</sup> Ibrăileanu, *Adela*, pp. 8, 9, 10, 13, 80 *et seq.*

<sup>23</sup> Ibrăileanu, *Adela*, pp. 8, 9.

<sup>24</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 12.

<sup>25</sup> «Orice om, din cauza unui instinct atavic are tandreți pentru puii de om (și prin derivație, de animale, de plante și chiar pentru miniaturile de obiecte)» (Ibrăileanu, *Adela*, p. 12).

<sup>26</sup> «O domnișoară de cincisprezece ani, o față înaltă, subțire, prea înaltă pentru vârsta ei [...], cu fața tot copilărească și totuși de o frumusețe mândră» (Ibrăileanu, *Adela*, p. 13).

través de anillas (*inele*) que agregan a las colas o el juego nocturno con las «lámparas venecianas» (*lanterne venețiene*) diseñadas por Adela, que presagia una nueva condición entre los dos amigos. El doctor Codrescu tiene treinta y cinco años; pero, como él mismo señala, no hay nada en él «que confirme su edad» (*l'esprit de son âge*). Adela, en su condición de muchacha, puede consentir el «recreo festivo de pasear en barca por el lago [...] para aislarse del mundo, leer y admirar sus rostros en el espejo del agua»<sup>27</sup>.

Son juegos que evocan otra etapa de su historia. Con el gesto de compartir la comida con su amigo, Adela muestra que es perfectamente consciente del significado de sus actos y justifica sus gestos desconcertantes, como el de ofrecer en una cena, ante la mirada de todos los invitados, la mitad de su trozo de pastel a su maestro por el simple afán de «que los estultos vean que usted es mi amigo» (*Ca să arăt proștilor că ești prietenul meu*)<sup>28</sup>.

En cuanto a su *cuerpo*<sup>29</sup>, este ya tiene una silueta bien definida. Adela es «un maravilloso espectáculo de arte, una mujer joven con el cuerpo espigado como un arco»<sup>30</sup>. Después de la muerte de su padre, él la encuentra «más madura, menos expansiva, más bella» (*mai înaltă, mai puțin expansivă și mai frumoasă*)<sup>31</sup>. Algunas líneas de su cuerpo empiezan a preocuparlo: tiene la postura «erguida, con el pecho enhiesto» (*dreaptă, bustul înalt*)<sup>32</sup>. Su atuendo también adquiere un papel más definido<sup>33</sup>: cuando monta a caballo, «la falda de amazona la cubre hasta la punta de las botas» (*călare pe calul ei negru, cu bustul înalt în rochia lungă*)<sup>34</sup>. Sus prendas tapan, provocan y solo desvelan su cuerpo poco a poco, lo justo para que el erotismo se instale de manera obsesiva en la memoria del doctor.

Basta su sola presencia para que su cuerpo entero se comunique con él. En la mesa, es tan protectora como la niña de antaño; cuando juegan al ajedrez, es ahora ella quien lo cuida y quien le da suerte.

<sup>27</sup> «Ne plimbam cu barca pe iaz, “ancorând” pe la adâncuri, în umbra verde a sălciilor pletoase, ea în niște chioscuri vii, care ne izolau de lume» (Ibrăileanu, *Adela*, p. 14).

<sup>28</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 15.

<sup>29</sup> Para *cuerpo*, véase Ancet, 2014; Burel, 2016 y Chasseguet-Smirgel, 1963.

<sup>30</sup> «Dar fata blondă, cu corpul încordat ca și arcul mi-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă sau de vis» (Ibrăileanu, *Adela*, p. 15).

<sup>31</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 17.

<sup>32</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 15.

<sup>33</sup> Schilder, 2017.

<sup>34</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 15.

La edad le confiere a su cuerpo mejores medios de expresión para hacerse valer. A las ironías, responde con breves discusiones, silencios o groserías. Discuten porque él cree que es demasiado «mayor» (*bătrân*) para Adela<sup>35</sup>, que ella es demasiado joven y que todas las chicas acaban por encontrar su príncipe azul y casarse. Como la niña que fue, recurre al espejo para mostrarle que no es demasiado joven. Cuando el espejo la pone en evidencia, le ordena a su cuerpo ponerse firme; y, como la mujer en la que se convertirá, cuando él haya penetrado hasta el infinito en el misterio de su feminidad, otorga a su cuerpo la expresión de lo intangible refugiándose, por vez primera, en el silencio, pero también en la descortesía de tutear a su maestro. Los quince años de Adela servirán para reducir la distancia que la separa del hombre que quiere saber si ella lo ama. El treintañero doctor, incapaz de comprender lo que Adela le dice por todos los medios que le otorga su cuerpo, cree que «tal vez haya confundido el comportamiento de ella con la explosión precoz de otro sentimiento, del que Adela no era consciente»<sup>36</sup>.

#### AL FINAL, EL CUERPO QUE SE DESCUBRE PARA DEJARSE VER SE RECUBRE PARA ESCONDERSE

La última parte, que comprende las dos primeras, se desarrolla en una atmósfera de incertidumbre: quizá las reacciones del joven que aún no había cumplido los treinta y las dudas del que ya tiene los treinta y cinco sean, en realidad, las del hombre de cuando Adela aún no tenía ocho años o de cuando tenía quince; o bien se trate solo de la proyección que hace el médico de cuarenta años sobre el joven de entonces. Lo que sucede el verano en el que Codrescu escribe su diario termina por escapar a todo control del hombre que ve la vida con otra perspectiva. Ahora, su cuerpo, del que solo sabemos que es demasiado viejo y que tiene el cabello cano —diríamos que desde siempre—, desea reducir la distancia que lo separa de Adela.

Al doctor le sorprende darse cuenta de que la cortesía, medio de expresión de la muchacha, da paso al afecto. «Mi querido maestro» se convierte en «maestro querido» para luego trocarse en «mi queridísimo amigo» (*iubitul meu prieten*)<sup>37</sup>. Se atreve a lanzarle preguntas trascenden-

<sup>35</sup> Ibrăileanu, *Adela*, pp. 26, 27.

<sup>36</sup> «Aș fi luat purtarea ei ca explozia prea timpurie a unui sentiment de altă natură, de care ea nu-și da seama», Ibrăileanu, *Adela*, p. 17.

<sup>37</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 138.

tales. Si bien la niña de antaño le preguntaba que a quién quería más, si a ella o a uno de sus amigos («¿Por quién siento más estima, por mi amigo fulano o por ella?») (*la cine țin mai mult, la prietenul meu X ori la ea*)<sup>38</sup>, la Adela adulta le plantea cuestiones sobre la naturaleza de los sentimientos que alberga hacia ella y, poco a poco, su cuerpo se desvive por encontrar las respuestas que desea.

Su mano es la que lleva a cabo un auténtico ritual. Hace que sus cuerpos se acerquen; primero, dentro de los límites de las convenciones sociales, cuando la muchacha o la mujer le tiende la mano por respeto. La mano significa timidez, sumisión, consentimiento en las estrategias de comunicación con un amigo cualquiera, con su «maestro» (*son maître*), con su «querido maestro» (*maître chéri*) o con su «querido amigo» (*Iubitul meu prieten*). La mano se deja coger esperando respuestas. Con ella, conduce la mirada hacia las líneas de su cuerpo. La posición de la mano resalta la feminidad de las prendas que le realzan el pecho. La mano es la vía hacia su brazo níveo y hacia el calor de su cuerpo, pero también la mano y el brazo se encargan de interpretar el erotismo lleno de ternura del rito final que augura el fracaso. La mano implica movimiento y, en su auxilio, acuden «los movimientos ingenuos y apresurados» del cuerpo (*mişcările naive și repezi [ale corpului]*)<sup>39</sup> cuando este, ya desarrollado, tiene que disimular sus sentimientos. Su cuerpo, visto como un movimiento de los brazos, del pecho, de los pies o de las manos, supone la expresión de una eminente armonía. Sus gestos confirman la sensación de fantasía. Cuando se mueve, su cuerpo parece acariciar el aire de sus hombros: «sus hombros parecían acariciar el aire» (*dezmierdând aerul cu umerii*)<sup>40</sup>. Vivir el cuerpo, el nuestro en primer lugar, o el que poseemos de manera sensual, con sentimientos, con caricias, con el roce de la boca, del brazo o del cabello, no es sino descubrir nuestro propio ser o el del otro.

Los ojos, la sonrisa y la voz se comunican del mismo modo. Sin embargo, las respuestas que, por un lado, Adela espera de Codrescu y, por el otro, las certezas que este quiere de ella no logran encontrar un medio para expresarse. En un último ritual, de un erotismo especial<sup>41</sup>, la mano y el brazo de ella se rinden al fracaso.

<sup>38</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 139.

<sup>39</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 36.

<sup>40</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 36.

<sup>41</sup> Manolescu, 2008.

El doctor le da un largo beso a Adela en la mano y en el brazo, que se descubre, colmándolo a él la sensación de haberla desnudado. Es la respuesta del cuerpo de ella, domeñado, en efecto, por su respiración, por el perfume ardiente de su cuerpo, por su calor interno, que él percibe en la distancia. Sin embargo, el cuerpo de Adela conserva su propia memoria, pues guarda el recuerdo de la respuesta vacilante a la pregunta formulada por la adolescente de antaño y, después, por la mujer que es ahora. El ritual por el que el doctor cree haberle confesado su amor a Adela y la impresión de que, mostrándose sumisa, ella le da una prueba de su amor no bastan, no consiguen arrancarle una palabra. El ritual del amor exige declaraciones de amor y no frases incompletas del tipo *te iubec*. A la mañana siguiente, se produce la separación definitiva; ella le devuelve el gesto besándole la mano aun a riesgo de exponerse a la mirada de las personas que los rodean. No es un beso de pasión hacia el cuerpo del hombre, sino de respeto por el hombre que debe seguir siendo «mi querido maestro».

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

Ibrăileanu, convencido de haberle dado a la literatura rumana una de sus primeras novelas de tema amoroso, le presta a su personaje sus propias reflexiones sobre el amor, el sentimiento más humano que existe. Las convicciones que alberga son fruto de su formación científica y filosófica. Cuando el doctor Codrescu se las explica a la joven Adela, esta se las toma a burla y con sorna. Su edad, sus convicciones morales y su visión filosófica lo cohíben, aun cuando casarse con un hombre de cuarenta años no tiene nada de extraordinario en el mundo en el que vive ella. En la tercera parte, el médico filósofo plantea una distinción que cambia la clave de lectura y el sentido de la novela. Establece la diferencia entre «la sed selectiva de mujer desdeñosamente mal llamada amor» (*foamea selectivă de femeie, numită și impropriu și aproape în derâdere iubire*) y el amor o la adoración del «alma de la mujer» (*sufletul femeii*)<sup>42</sup>. La sed que se siente por una mujer «es un retorno a la animalidad, una pulsión asquerosa» (*este o întoarcere la animalitate, este, [...] o impulsie sinistră*), mientras que la adoración del alma de la mujer es la búsqueda de «su ser íntimo» (*finței ei intime*)<sup>43</sup>. En el primer caso, se ama al ser

<sup>42</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 76.

<sup>43</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 76.

físico; en el segundo caso, se ama su ser espiritual. En el momento definitivo del amor, la mujer a la que se ama por su físico «estrecha entre sus brazos a un troglodita» (*are în brațele ei un pitecantrop*)<sup>44</sup>. En cambio, el hombre que busca el cuerpo espiritual ve en el cuerpo físico de la mujer «la realización plástica y estructural más perfecta de la naturaleza viva, el milagro cumplido por la naturaleza, el grado sumo de la evolución cósmica»<sup>45</sup>. El médico filósofo, inmerso en tamaña búsqueda, considera que todas las disquisiciones sobre los sentimientos de Adela pertenecen a un pasado en el que tuvo el privilegio de conocer dos de las etapas de ese milagro.

Así pues, con este homenaje a la feminidad, Ibrăileanu alude a una arquitectura que comprende la diferencia entre el «ser físico y el ser íntimo o espiritual»<sup>46</sup>. Estas dos entidades constituyen el objeto de la pasión o de la adoración y son el motivo de los actos que estas pueden consumir. La consecuencia de ello es que el cuerpo supone «la hipóstasis tangible» de cada una de estas entidades. En el texto, cuando la mujer es el objeto del deseo, su cuerpo se muestra cohibido porque concibe el placer sensual como una proposición degradante. La culpa del aspecto físico de una feminidad imperfecta recae en el sometimiento del cuerpo a las leyes ultrajantes de la materia. Al mismo tiempo, el cuerpo, calificado una sola vez con el adjetivo *espiritual* («spiritual»), supone «la realización [...] más perfecta de la naturaleza viva, [...] el grado sumo de la evolución cósmica»<sup>47</sup>; y se expresa, en tanto que objeto de adoración, a través de su melodía, su voz, sus gestos y las líneas que dibujan su silueta y que la separan de lo que no lo es. Aun así, por encima de todo, posee la capacidad de mirar hacia su interior. El doctor Codrescu, espectador de ese cuerpo que eclosiona libremente y que deja de ser el de una niña pequeña para convertirse en el de la joven mujer, ve la causa de su fracaso en la diferencia de edad, mientras que, de hecho, el cuerpo de Adela, tal y como lo vive en su interior, pide una convergencia de miradas que él no llega a distinguir.

<sup>44</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 76.

<sup>45</sup> «Realizarea formală și structurală cea mai desăvârșită a materiei vii, este miracolul suprem înfăptuit de natură după miliarde de dibuiri și încercări neizbutite, este termenul ultim al evoluției cosmice» (Ibrăileanu, *Adela*, pp. 74–75).

<sup>46</sup> Manon, 2019, s. p.

<sup>47</sup> Ibrăileanu, *Adela*, p. 74.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANCET, Pierre, *Le corps vécu: chez la personne âgée et la personne handicapée*, Paris, Dunold, 2014.
- BARINDI, Mauro, «Adela di Garabet Ibrăileanu, il primo grande romanzo sentimentale romeno», *Orizzonti culturali italo-romeni. Revista interculturale bilingue*, 2, 2014, s. p., <[http://www.orizzonticulturali.it/it\\_interventi\\_Mauro-Barindi-e-Garabet-Ibraileanu.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Mauro-Barindi-e-Garabet-Ibraileanu.html)> [última consulta: 19 de septiembre de 2019].
- BUREL, Nicolas, *Corps et méthodologie. Corps vivant, corps vécu, corps décrit*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- BLACKMAN, Lisa, *The Body: The Key Concepts*, New York, Berg, 2008.
- CAMBOULIVES, Bernard, *Sur les pas des écrivains roumains*, Nice, Editions Vaillant, 2012.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, «Corps vécu et corps imaginaire dans les premiers travaux psychanalytiques», *Revue Française de Psychanalyse*, 27, 1963, pp. 225-270.
- CIODARU COURRIOL, Florica, «Quelques mots avec : Florica Ciodaru-Courriol, traductrice du Concert de Bach d'Hortensia Papadat-Bengescu», *Passage à l'Est!*, 19.03.2019, s. p., <<https://passagealest.wordpress.com/2019/03/19/quelques-mots-avec-florica-ciodaru-courriol-traductrice-du-concert-de-bach-dhortensia-papadat-bengescu>> [última consulta: 12 de noviembre de 2019].
- IBRĂILEANU, Garabet, *Adela*, Scriptorium, Colecția Interbellum, 2017, <<https://www.scriptorium.ro/pdf/Ibraileanu,Garabet-Adela.pdf>>.
- MANON, Simone, « Le corps humain », *PhiloLog*, 22.10.2008, s. p., <<https://www.philolog.fr/le-corps-humain>> [última consulta: 19 de septiembre de 2019].
- MANOLESCU, Nicolae, «Garabet Ibrăileanu», en *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatura*, Pitești, Paralela 45, 2008, pp. 459-464.
- MIHĂILESCU, Ștefania, *Emanciparea femeii române. Studiu și antologie de texte, vol. I: 1815-1918*, București, Editura Ecumenica, 2001.
- MIHĂILESCU, Ștefania, *Emanciparea femeii române. Studiu și antologie de texte, vol. II: 1815-1918*, București, Editura Ecumenica, 2005.
- MILER-VERGHI, Mărgărita, SĂNDULESCU, Ecaterina, *Evoluția scrisului feminin în România*, București, Editura Bucovina, 1935.
- PÎRVAN, Dana, «Începuturile literaturii scrise de femei în România – misoginism și atitudini macho sau clișeele bărbaților», *Bookaholic*, 27.04.2016, s. p., <<https://www.bookaholic.ro/inceputurile-literaturii-scrise-de-femei-in-romania-misoginism-si-atitudini-macho-sau-cliseele-barbatilor.html>> [última consulta: 14 de octubre de 2019].
- SCHILDER, Paul, «L'image du corps», *Socio-anthropologie*, 35, 2017, pp. 159-168.





*Les lignes du corps: erotismo y literaturas románicas* propone una visión panorámica de las representaciones del erotismo en una serie de textos literarios en lengua romance. Investigadores de cuatro continentes analizan obras argentinas, españolas, francesas, italianas, portuguesas y rumanas de distintos arcos temporales, con el fin de poner de manifiesto la diversidad de enfoques sobre la corporalidad y los motivos sociales, históricos y políticos que las sustentan. En los trabajos reunidos en la primera parte de este volumen colectivo se presta especial atención a la expresión literaria de la liberación del cuerpo femenino. El segundo bloque se centra en el tema de la censura y en las estrategias acuñadas por los autores para eludir la, mientras que en el tercero se exploran distintas maneras de transgredir los tabúes. Finalmente, la última parte reúne contribuciones que abordan los mecanismos y los lugares del deseo.

Luana Bermúdez es doctora por la Universidad de Ginebra y encargada de curso de Literatura española moderna y contemporánea en la misma universidad. Entre sus intereses figuran la novela corta barroca y la recuperación de nuestro pasado reciente en las obras teatrales del siglo XXI.

Natacha Crocoll es doctora por la Universidad de Ginebra, donde imparte clases de Literatura española desde 2016.

Belinda Palacios es doctora en Literatura hispánica colonial por la Universidad de Ginebra, donde ejerce como encargada de curso. Se interesa especialmente por los inicios de la prosa de ficción en las colonias americanas, la crónica de Indias y la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI.

Andrea Palandri es doctorando en la Universidad de Ginebra y becario del Fondo Nacional Suizo. Su tesis versa sobre el estudio y la edición crítica de libretos de ópera italianos.



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES LETTRES  
Département des langues  
et littératures romanes



instituto



de estudios



auriseculares