

José Antonio Mérida Donoso

Universidad de Zaragoza

Cine, reeducación y censura en torno a las “Tesis de julio” de Ceaușescu. Una perspectiva didáctica de las transposiciones cinematográficas: canon y puntos de fuga

Cinema, Re-education and Censorship Around “Ceaușescu’s July Theses”. A Didactic Perspective on Cinematic Transpositions: Canon and Vanishing Points

Recibido: 18.12.2023 / **Aceptado:** 26.03.2024

Resumen: El presente artículo se sitúa en el momento en el que el culto a la personalidad de Ceaușescu comenzó a consolidarse con el fin de atender al canon cinematográfico que se asentaba durante las “Tesis de julio”. Para ello, se analizan las transposiciones literarias conforme a la guía político-cultural del ideal orgánico del PCR desde el cine, su labor pedagógica y propagandística y los posibles desajustes y

Abstract: This article is situated at the moment when Ceaușescu’s cult of personality began to consolidate in order to attend to the cinematographic canon that was established during the “July theses”. For this purpose, literary transpositions are analyzed in accordance with the political-cultural guidance of the RCP’s organic ideal within the realm of cinema, its pedagogical and propagandistic role, and the possible

puntos de fuga. De esta forma, se presentan los modelos filmicos de relevancia y resistencia desde una mirada crítica al pasado, conforme a su renegociación con la sociedad tras el período de reasentamiento.

Palabras clave: comunismo rumano, cine, transposición, Ceaușescu, censura.

discrepancies and vanishing points. In this way, cinematic models of relevance and resistance are presented from a critical perspective of the past, in line with their renegotiation with society after the resettlement period.

Keywords: Romanian communism, cinema, transposition, Ceaușescu, censorship.¹

1. Introducción: 1971 y el culto a la personalidad de Ceaușescu

En 1971, el presidente de la recién nombrada República Socialista de Rumanía, Nicolae Ceaușescu, visitó Corea del Norte y China donde, además de interesarse por la idea de la transformación nacional, inspirado en Kim Il-sung y Mao Zedong, adquirió el “germen de la cultura del culto a la personalidad” (Banciu 2018: 15). Ciertamente, tiempo atrás, como secretario del Comité Central entre el 3 y 11 de marzo de 1963, Ceaușescu ya se había encontrado con el dirigente chino, con la intención de derribar la “Gran Muralla” alzada entre Jrushchov y Mao (Behr 1991: 195; Tismăneanu 2020). Sin embargo, no sería hasta ese año cuando, con su nuevo encuentro en China y con el de Kim Il-sung en Corea del Norte, se produciría un viraje en la política de exaltación propagandística. Un viraje político que implicaba el establecimiento de un modelo similar al maoísta chino y al juche norcoreano mediante la máxima ideologización de las masas y la reversión de la apertura ideológica desarrollada en los últimos años (Veiga 2002: 226). Esta transformación, en esencia, consistía en someter a la sociedad a una propaganda constante que conllevaba la identificación de Ceaușescu con Rumanía².

Sin embargo, aunque parte de la historiografía ha señalado la importancia de estos viajes en el plano ideológico, otros han advertido que la “minirrevolución cultural” (Cioroianu 2007) efectuada a modo de una ofensiva neoestalinista

¹ Un breve fragmento de este trabajo fue publicado en su momento en www.elmundoromanico.eu. Debido a que no había dado permiso para su publicación, denuncié este hecho y la web lo quitó, dándose de baja y eliminando junto a mi publicación, las pocas contribuciones que tenía hasta el momento. En consecuencia, a día de hoy no queda constancia en Internet de la web. En cualquier caso, comento este hecho por si puede generar algún tipo de inconveniente.

² La atracción de ideologías ultranacionalista y comunista fuera del control soviético generó una fascinación que, atendiendo a una mínima investigación bibliófila, generaría una relativa afluencia de traducciones de los pretendidos “libros” de sus líderes, las de China, que venía de los años cincuenta, y las atribuidas a Kim Il-sung.

(Tismăneanu 2005) suponía una planificación demasiado compleja como para realizarse solo a lo largo de las dos semanas que transcurrieron entre el regreso de Ceaușescu de Asia y el día de su discurso ante el Comité Central del Partido Comunista de Rumanía (PCR). Conforme a esta hipótesis, estos viajes, a lo sumo, no habrían hecho más que alimentar el apetito de Ceaușescu por desarrollar su propio culto a la personalidad y, por ende, sus expectativas sobre las medidas planificadas (Burakowski 2011: 158-159). En cualquier caso, independientemente de cuándo comenzaran a elaborarse las denominadas “Tesis de julio” (*Tezele din iulie*), no cabe duda de que tenían un doble propósito: dotar al PCR de un control absoluto de las actividades culturales del país y revitalizar las acciones ideológicas y propagandísticas del régimen.

El reemplazamiento de los incentivos económicos por la movilización de las masas y la educación política e ideológica implicaba una “firme orientación política” de toda expresión artística, entendiendo el arte en su concepción más amplia (Preda 2017: 144-145). La cultura se ponía al servicio del partido y, por tanto, eliminaba cualquier atisbo de apertura y “relajación ideológica” (Georgescu 2008; Mérida 2023a). El nuevo programa ideológico ahogaba la liberalización y el renacimiento cultural de los años sesenta que podrían amenazar al régimen; la literatura y el cine debían ser amordazados por un realismo socialista que fuera concebido por y para sus fines.

Asimismo, estas medidas suponían la “sacralización” del máximo dirigente bajo una rígida ideología nacionalista. En consecuencia, desde el partido y, por extensión, desde los medios de comunicación rumanos, se plasmó una identificación de Ceaușescu con la nación que alcanzaría proporciones mesiánicas. Se trataba de ensalzar el retrato del gobernante carismático seguido por todo un pueblo en el sendero glorioso de la construcción del comunismo nacional (Mocanescu 2011. Las pinturas y esculturas, los carteles y sellos vitoreaban al “joven revolucionario”, el “arquitecto de la Rumanía moderna” y “garante de la independencia y la unidad nacional” (Marin 2020)³. La retórica que se consolidó en la denominada *Epoca de Aur* (época de oro) se configuraba desde una nueva “religión laica” en la que evocar a su líder, figura providencial del socialismo rumano, suponía invocar a la nación.

³ Para un estudio detallado puede analizarse la recopilación que en 1971 realizó Dan Ionescu de *Europa Liberă*. En la lista de los epítetos a usar por los escritores doblegados a las directrices del partido se encontraban “Conducător” o “líder” que eran los más usados, así como “arquitecto” y “cuerpo celeste” (Mihai Beniuc), “demiurgo” y “Dios secular” (Corneliu Vadim Tudor), “milagro” y “estrella de la mañana” (Vasile Andronache) o “visionario” (Viorel Cozma) (Deletant 2015 y 2019).

Esta perspectiva no solo suponía un salto cualitativo con el culto pretérito a Gheorghe Gheorghiu-Dej, sino cuantitativo, ya que también se extrapolaba al de su mujer, Elena Ceaușescu, la “Madre de la Nación” (Sebestyen 2009), quien pasó a tener una enorme influencia sobre las políticas interior y exterior de Rumanía, siendo la segunda persona más poderosa de Rumanía desde su elección en el Comité Central del PCR en 1972. Abalada por su falso doctorado en química y “sus volúmenes”, ajenos a su autoría, que evidenciaban sus “méritos científicos extraordinarios”, fue designada presidenta del primer Congreso de Ciencia y Educación en Rumanía en noviembre de 1985 (Tismăneanu 2006: 115). Así pues, se perpetró un enaltecimiento que permitió resimbolizar a ambas figuras con el imaginario de la nación, un “Sultanismo” (Chehabi y Linz 2018) conforme a un régimen clientelista apoyado en la presencia de Ceaușescu en todos los elementos del poder (Linz y Stepan 1996)⁴. Esta exacerbada imagen de Ceaușescu como símbolo de valor y dignidad amparado en “el vodevil del clientelismo y el nepotismo” (Tismăneanu 2020) anclado en una aristocracia estalinista llegaría a su máxima representación escenográfica cuando, el 28 de marzo de 1974, Ștefan Voitec entregó a Ceaușescu el “Cetro Presidencial” en la Gran Asamblea Rumana (Deletant 2019). La autocracia extrema que advierte la escena por la que el presidente del Consejo de Estado Rumano desde 1967 y jefe de estado *de facto* recibía el citado cetro para adquirir el puesto ejecutivo de pleno derecho, como presidente de la República (Fischer 2019). Una imagen que nos retrotrae al feudalismo, a modo de renovación retórica o liturgia sobre la que construir la visión del “conducător” infalible⁵.

Esta mitificación del socialismo con “rostro humano” (Burakowski 2011) supuso pues la imagen de un país que exaltaba las virtudes de la pareja hasta la

⁴ La imitación del modelo de Corea del Norte de Kim Il-sung adoptada por Ceaușescu se dio también en otros países, en distintas épocas y con diferente profusión, pero manteniendo la misma estructura de lealtades. Son los denominados regímenes “patrimoniales” o “sultanistas” (Chehabi y Linz 1998) en tanto que establecen un tipo de relaciones de patrocinio que impregna a todo el Estado. En esencia, más allá de responder a la erótica de poder y a los complejos narcisistas de quienes lo implantan, mantiene la identificación del líder con la nación, su maximización y omnipresencia en todas las actividades mediante una propaganda constante, el control de los medios y, fundamentalmente, la construcción de una lealtad al sultán a través de la estructura de lealtades y favoritismos mencionada. Así, podrían establecerse analogías con el dictador Trujillo en la República Dominicana, Gadafi en Libia, Duvalier en Haití, Somoza en Nicaragua, Bokassa en la República Centroafricana, Ferdinand Marcos en Filipinas, Mobutu en el Zaire y el Sah de Irán (Chehabi y Linz 2018).

⁵ Es conocido el hecho de que Salvador Dalí felicitó a Ceaușescu por su nuevo cetro en un telegrama publicado por la prensa estatal en Rumanía, la cual al principio no habría sabido identificar cierta ironía de sus palabras que, en cierta forma, llegaban al sarcasmo.

extenuación. En consecuencia, mientras se intentaba lograr un reconocimiento internacional y erigirse como líder del Bloque del Este en la comunicación entre el mundo socialista y el capitalista (Ferrero 2006: 161) se transformaba la historia rumana en un nuevo relato heroico nacional que concluía con dos nuevos héroes: Elena y Nicolae Ceașescu. A partir de las mismas categorías elementales, se perpetúa una nueva construcción de la identidad nacional. Una reelaboración histórica que se remontaba a los dacios y suponía un continuo de mitos y héroes legendarios en alza contra el invasor, ya fuera otomano o húngaro. Todo “buen patriota” debía seguir los mandatos del régimen y, por tanto, estar orgulloso de esta historia mitificada. Dicho de otra forma, mantener una postura crítica con la lectura del pasado, significaba, de alguna forma, ir en contra de la nación y, por tanto, del régimen. El oficio del historiador quedaba así caricaturizado. De forma paralela, en los planes y programas educativos en los distintos niveles se atendía a materias que glorificaban la historia nacional, junto a la Filosofía marxista y el materialismo dialéctico, acentuando los postulados del PCR, mientras se eliminaban otras asignaturas consideradas “burguesas” y “reaccionarias” (Zamfir y Filipescu 2015: 66-67).

De igual modo, se ensalzaron las virtudes de la lengua y la literatura y se constituyó una serie de autores modelo o canon literario acorde a los intereses de la cúpula del partido. Ya no bastaba con volver la vista atrás para subrayar el pretendido “patriotismo de Eminescu” —sin duda el autor más elogiado del romanticismo— como orgullo de la nación, sino que había que estudiar de memoria sus poemas, popularizados en recitales y adornados de un intento de “alma folclórica” que, en cierta forma, perdura en un tipo de imaginario colectivo. Tal y como reflejan los manuales de la época, la educación suponía el mejor instrumento para lograr la identificación de los ciudadanos con la idea de nación (Mérida 2023a). Asimismo, con el fin de promover el despertar del pueblo en aras de un entusiasmo identitario se organizarían todo tipo de celebraciones capitaneadas por el festival nacional “Cântarea României”, un conjunto de eventos culturales del período del régimen comunista organizados por el Consejo de Cultura y Educación Socialista desde 1976 (Anisescu *et al.* 2019).

2. Objetivos y metodología

Bajo este contexto, el presente artículo atiende al “modelo de relevancia” (Tihanov 2019) que supuso el nuevo canon impuesto y, por tanto, a los autores pretéritos que perduraron en él, así como a posibles focos de resistencia (Iovănel 2017) que se establecieron desde ciertas transposiciones filmicas. Este concepto de

relevancia inspirado en parte en Foucault se vincula a una perspectiva plural, sin jerarquías, en torno a la co-presencia y a las diferentes formas de entender y usar la literatura conforme a sus condicionamientos sociales y a la forma dominante de apropiación, uso e interpretación que le otorga la sociedad en un momento dado (Tihanov 2019: 20). Sobre este marco conceptual nos centramos en el cine de 1971 para estudiar transposiciones filmicas vinculadas al canon literario establecido y su adecuación a los intereses del partido. Para ello, es necesario realizar primeramente un análisis contextual que permita un acercamiento a la industria cinematográfica de la época y a la filmografía en torno a las citadas “Tesis de julio” conforme a su tipología según sus géneros cinematográficos. Conscientes de la imposibilidad de atender a una exhaustiva lectura de toda la historiografía, generamos una selección que permita construir un marco referencial en el que aunar el análisis contextual y textual con el fin de estudiar los posibles cambios paradigmáticos. Se espera así poder apreciar la uniformización del cine de la época y las posibles fisuras por las que se introducirían las voces disidentes al relato impuesto, sin alejarnos de un pretendido carácter divulgativo.

3. Un relato unívoco: la maquinaria mediática

El 2 de noviembre de 1948 se firmaba el Decreto 303 que *de facto* suponía la nacionalización de la industria cinematográfica y la regulación de los productos cinematográficos. Siguiendo la estela de Lenin y la importancia que otorgó al cine como instrumento ideológico, este pasaba a ser un eje esencial como herramienta propagandística del nuevo sistema socialista. Así como el gobierno soviético había establecido una doble instrumentalización del cine —por una parte, la de escapismo y entretenimiento y, por otra, la propagandística— su ideario fundamental fue el de producir “filmes revolucionarios para la revolución”, algo que se mantendría en la República Popular Rumana (1947-65) y, en parte, en la República Socialista Rumana (1965-89). Su fin no era tanto mostrar la realidad como presentar una reconstrucción de esta conforme a los intereses del partido. De esta forma junto a la proliferación de un surtido número de filmes pedagógicos, desde 1949 se fue perfilando el proyecto de un cine nacional. Su configuración se realizó a lo largo de distintos momentos clave, como la creación de la Asociación de Realizadores, la Filmoteca Nacional, la revista *Cine* o la organización de distintos tipos de festivales, reconocimientos y premios. En este marco, sin ánimo de ahondar en la historia de la producción cinematográfica en el comunismo, cabe destacar la creación en 1950 de la “Empresa Estatal” con el fin de establecer una red de distribución nacional que se fusionaría

a finales de la década con la “Industria Óptica Rumana” para acabar de asimilar un tipo de cine más alineado con la producción soviética (Kinap-Ucrania). La estructura cinematográfica iría mejorándose y perfeccionándose con la creación de escuelas profesionales en Craiova, Târgu Mureș y Bucarest, y el “Centro de producción cinematográfica de Buftea” (CPC Buftea), concluido con soporte soviético en 1959 (Popescu 2017: 170). Así, por un lado, se pretendía dotar de personal técnico a la industria y, por otro, albergar unos estudios cinematográficos capaces de rivalizar con cualquiera de Europa occidental.

Al mismo tiempo se fueron realizando una serie de filmes en el denominado “Complejo Floreasca”, que pronto pasarían a ser asumidos por la “Televisión Rumana” (TVR) cuya primera emisión tendría lugar el 31 de diciembre de 1956. Más allá de que algunos autores hayan defendido como en los primeros años se transformó en una institución social, fuente de fantasías y deseos no siempre en consonancia con el partido (Matei 2013), lo cierto es que la idea de convertir la televisión en un medio de propaganda política hizo que, paulatinamente, perdiera su capacidad de seducción. Asimismo, conforme se intensificaba el férreo control de la información a través del comité de Radioteleviziunea Română (Radiotelevisión Rumana), el silencio a toda posible crítica fue imponiéndose. De esta forma, los teleinformativos se caracterizaron por una actitud acrítica y un silencio informativo limitado a dar noticias complacientes con un marcado guion y que, al igual que ocurría con la radio y con la poca prensa existente, antes de emitirse, pasaba innumerables filtros. Se trataba de laurear los logros de Ceaușescu (Deletant 2019) y de doblegar y ajustar todo discurso a los logros e intereses del partido, tal y como ocurría con los telefilmes que copaban las pantallas.

3.1. Dietario filmico

Conforme al comunismo personalista de Ceaușescu, el ideario filmico implicaba que todo filme debía entenderse como una alegoría, un himno a una nueva identidad basada en el concepto de nación, es decir, al sentimiento de pertenencia a la colectividad histórico-cultural que se estaba redefiniendo. Se trataba de ajustarse a la reelaboración del relato identitario configurado desde el partido para construir una identidad rumana que abarcaba toda una amalgama de rasgos vinculados a una cosmovisión epistemológica del ser rumano. Esta reestructura englobaría toda la cultura, desde las costumbres de interacción, organización social y política hasta “un recetario colectivo” que definía qué significaba ser “un buen rumano” y, por ende, “un mal rumano”. La sociedad rumana debía caracterizarse por un amor incondicional a lo definido como propio. En paralelo, debía sentirse orgullo ante el

nuevo relato histórico que se presentaba. En su revisionismo la cúpula del partido y la horda de historiadores acordes al régimen presentaban la identidad nacional desde un pasado glorioso en el que se hilvanaban dosis de fatalismo y victimismo jalonadas con las grandes gestas de los héroes nacionales. Todo un ejercicio de maniqueísmo de una nueva narración histórica por y para una nueva Rumanía.

Por su parte, *grosso modo* los relatos fílmicos rumanos de la época no se inscribieron en los modelos realistas que propugnaban filmes soviéticos paradigmáticos como *El acorazado Potemkin* (Serguéi Eisenstein) u *Octubre* (Grigori Aleksándrov). La relatoría de su cine se basaba más en usar modelos narrativos de fácil lectura para el espectador. Esto no quita que, tanto en su temática como en su intención, en general, los filmes mantuvieran una base propagandística y, por ende, tendenciosa. Así se advierte en el maniqueísmo con el que se tendía a presentarse a los personajes: unos obreros, atractivos y buenos, frente a los miembros abominables de la burguesía. El nuevo retrato de la sociedad se basaba en el *homo homini lupus*, la explotación humana de la clase obrera por parte de la burguesía capitalista y terrateniente. Frente a esta clase confabuladora contra los logros del Partido de los Trabajadores de Rumanía, el futuro PCR, se alzaban los trabajadores o campesinos —según el caso— “hacia la victoria”, en paralelo a la narración de los logros del régimen que glosaban los noticiarios. Como no podía ser de otra forma, esta dicotomía alcanza a la elección de los actores que encarnaran a obreros de apariencia más laboriosa y musculosa y campesinos pobres, delgados pero atractivos e inteligentes, de mirada audaz.

Asimismo, mientras los medios de comunicación utilizaban una pléthora de denominaciones para elogiar a Ceaușescu, se promovió una renovación cinematográfica, estableciéndose el Centro Nacional de Cinematografía “Rumanía-Cine”. Además, la Dirección de la Red Cinematográfica y Difusión de Películas (DRCDF) permitió la financiación del cine rumano mediante cinco productoras. En su cometido se incluía la importación, exportación y transmisión de filmes en las 40 compañías, adscribiendo a su Centro de Producción Cinematográfica el de Alexandru Sahia, así como los estudios “Anima-Film” e “Ion Creangă”. Por ese mismo año se ponía fin a cierta “liberalización dirigida y racionalizada” de permisibilidad aparente (1964-1971) para dar paso a una censura más explícita (Troncoță 2006). Los cineastas, como los escritores, tenían que ajustarse a los modelos establecidos desde el realismo socialista —con la consabida propaganda del régimen— o el realismo crítico —señalando los vicios de la sociedad burguesa— conforme al ideario del PCR, con el fin de educar a la sociedad y evitar posibles grietas por las que no pudieran colarse filmes como *Reconstituirea* (1968) de Lucian Pintilie (Mérida 2023a).

3.2. Filmes de 1971

Conforme a los catálogos de filmes existentes, en 1971 se realizan dieciocho filmes con producción o coproducción rumana (Cristian y Rîpeanu 1974, Iancu 1977, Rîpeanu 2005). El análisis de esta producción llevada a cabo, en gran medida, por el Estudio Cinematográfico de Bucarest (ECB, *Studioul Cinematografic București*) nos permite establecer una serie de géneros complacientes con el modelo socialista (Indolean 2017), a saber:

La Comedia: El género establecía simpatías con las fuerzas del orden a quienes suele poner de protagonistas. Así ocurre con los dos episodios de la serie de comedias de policías que aparecieron este año, a saber: *Brigada Diverse în alertă* (Brigada de Hechos Diversos en alerta)⁶ y *Brigada Diverse La munte și la mare* (Brigada Hechos Diversos En el monte y en la playa) de Mircea Drăgan. Ambos intentan mostrar a la policía del régimen de manera cercana, simpática, sagaz, inteligente y, en definitiva, atractiva.

El Policiaco: En general este tipo de cine también se doblegó a los gustos del partido como supuso el filme de espías *Haine de piele* (Abrigo de cuero), producido por *Studioul de filme TVR*, así como la serie histórica de trece episodios, *Mușatini* (Los Musati), producida también por TVR y Estudio de Teatro, la cual retomaba una obra de teatro tal y como se advierte en la propia escenografía de la serie. Por su parte, en *Printre colinele verzi* (Entre las colinas verdes / Animaux malades / Sick Animals), Nicolae Breban —quien anteriormente había guionizado *Răntăciosul adolescent* (El malicioso adolescente, 1969) de Gheorghe Vitanidis— se ponía por primera y única vez detrás de la cámara para rodar un guion de su novela homónima *Animale bolnave* (Animales enfermos). El filme presenta la investigación de la muerte de dos trabajadores y un estudiante de secundaria en una pequeña ciudad de provincia. Aunque la trama puede interesar, adolece de cierto esquematismo cinematográfico que acaba por afectar a la narración.

El Drama: Permite un mayor escapismo —aunque siempre limitado— tanto en la vertiente psicológica (*Pădurea pierdută* / El bosque perdido, de Andrei Blaier), como en la sentimental (*Pentru că se iubesc* / Porque se quieren, de Mihai Iacob).

El Bélico: Aunque, por lo general, mantiene un sustrato patriótico y propagandístico con argumentos que daban mucho peso a la acción, en este año

⁶ Por *Brigada Diverse* se entendía a una brigada encargada de distintos asuntos por lo que, con el fin de facilitar su comprensión, se ha ampliado su traducción. En este sentido, a lo largo del artículo, cuando no se ha dispuesto de la traducción del filme original se ha optado por una propuesta personal lo más ajustada posible a su título original.

Malvina Urșianu dirige *Serata*, un largometraje de corte antifascista caracterizado, tal y como han apuntado diversos autores (Căliman 2017), por mantener una impronta simbólica que sustituye la acción por el retrato psicológico. Ambientado en la noche del 23 de agosto de 1944, en una mansión donde se celebra un baile en el que participan personalidades rumanas y alemanas, se vive otro “baile”, el insurreccional, por el que se destituiría y arrestaría a Ion Antonescu. La directora y guionista de otros dos filmes con la misma temática tales como *Liniaștea din adâncuri* (El silencio de las profundidades, 1982) y *Pe malul stîng al Dunării albastre* (En la orilla izquierda del Danubio azul, 1983), presenta en *Serata* una encrucijada entre distintas épocas con unas tipologías de personajes muy características en el momento del inicio de la pretendida desaparición de la clase social de la burguesía.

El Haiduc⁷: Se trata de un tipo de cine que, siguiendo la estela de Robin Hood y siempre bajo un sustrato histórico, mostraba héroes aventureros que robaban a la clase alta, tirana y déspota, para dárselo a los pobres. Tal y como recoge Ecaterina Oproiu, la crítica de la época lo definía como un cine aledaño a la “epopeya nacional”, que mantenía “valores educativos” acentuando su “entretenimiento” a través de la apropiación de los métodos del cine de capa y espada teñidos “de tintes nacionales” (Căliman 2017: 210). Situado en la tradición folclórica de los Balcanes, el Haiduc haría referencia a una figura heroica que roba y conduce a sus allegados a la batalla contra las autoridades otomanas. En ese año se rueda *Neînfricații* (Los “sin miedo”) de Iulian Mihu y tres filmes de Dinu Cocea: *Haiducii lui Șaptecai* (Los haiduci de Sietecaballos), *Zestrea domniței Ralu* (La herencia de la doncella Ralu) y *Săptămîna nebunilor* (La semana de los locos). Los dos primeros fueron guionizados respectivamente por Eugen Barbu, miembro del PCR desde 1969, quien recibiría el premio ACIN por el serial de TV *Urmărirea* por ese mismo año, y Mihai Opreș,

⁷ El término sería común al albanés, búlgaro, macedonio, rumano y serbio, tal y como se describe en los diccionarios-sinónimos de estas lenguas, y tendría un origen turco o húngaro (Boboc 2009). Sus diferencias léxicas explican sus distinciones semánticas, pudiendo, por ejemplo, hacer referencia a un tipo de infantería irregular campesina situada en Europa Central, Europa Oriental y partes del sureste de Europa desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX (hajdúk, plural de hajdú en húngaro), mientras que en turco (haydud), búlgaro (haydut) o serbio (hayduk) se acercaría más al significado de bandido (Ágoston y Masters 2009: 252). No en balde, Eric J. Hobsbawm (1983) definió a estas personas, especialmente a las que vivían ilegalmente en zonas rurales, como bandidos sociales, pudiendo traducirse como “bandoleros” o “forajidos”. Por su parte, en rumano tendría una connotación arcaica, romántica y justiciera. El ciclo *Haiducii* continuaba la serie de filmes que había irrumpido en el panorama nacional con *Haiducii* (1966), *Răpirea fecioarelor* (El secuestro de las vírgenes, 1968) y *Răzbunarea haiducilor* (La venganza de los haiduci, 1968).

quien ya había trabajado en las ediciones de guion en el ECB y ahora pasaba a producirlos en “Casa de filme 5”. Ambos siguen las aventuras del forajido Anghel Șaptecai en Muntenia durante la era Fanariota a principios del siglo XIX; el primero cierra con la captura del Haiduc y el segundo narra cómo escapa para, junto a su banda, hacerse con las joyas de la doncella Ralu. Por su parte, el último de la trilogía, *Săptămîna nebunilor*, fue el que más éxito cosechó. A la colaboración en el guion de Eugen Barbu y Mihai Opriș se une Dinu Cocea para narrar su ayuda al ejército del capitán Tudor Vladimirescu, tras adquirir armas en Brașov con el botín obtenido en *Zestrea domniței Ralu*.

Asimismo, la trilogía continuaba la serie *Haiducii* constituida por seis filmes rodados hasta ese momento por Dinu Cocea y guion de Eugen Barbu, la cual había comenzado precisamente con el filme *Haiducii* (1966). La crítica de la época se hacía eco del éxito de esta serie, y la describía como la historia de unos “mosqueteros de Valaquia” que “tomaban de los ricos para dárselo a los pobres” y luego se retiraban al bosque para dar paso a la leyenda (Căliman 2017: 211).

El Histórico: Aunque en ese año no existe ninguna producción en este género, en 1970 se había rodado *Mihai Viteazul* (*Miguel el Valiente*, traducida como *La última cruzada* en occidente) de Sergiu Nicolaescu y guion de Titus Popovici. Las dos partes del largo *biopic* (3h. 23 min.) glosan la gesta del que fuera señor de Valaquia entre 1593-1600, año en el que pasó a ser líder *de facto* de los tres estados medievales que componen la actual Rumanía (Valaquia, Transilvania y Moldavia). La necesidad por dotar de una épica histórica a la sociedad se entrevé en la intrahistoria del filme, de tal forma que la presión y las injerencias del régimen (Nicolaescu 2011: 16) explicarían que dejara de ser una coproducción internacional para, en la práctica, devenir una producción netamente rumana con un relato histórico mítico y edulcorado. Se trataría de la mayor y más rentable inversión en propaganda cinematográfica del régimen comunista rumano (Popescu 2016), seleccionada para los premios Óscar de 1972 (Ciuverca 2009) y emitida durante varios años en los cines del país, llegando al tercer puesto en la lista de los filmes rumanos más vistos de todos los tiempos (Nicolaescu 2011; Eduard 2006). Esto revela, en parte, la preferencia del público por este cine que, para algunos autores de la época, adquiriría una “relevancia sociológica” (Cantacuzino y Gheorghiu-Cernat 1976). De esta forma, aunque habría que atender a la propaganda publicitaria de la que gozó este cine o al hecho de que, en ocasiones, algunos grupos de estudiantes fueran llevados a este tipo de proyecciones al margen de sus intereses (Fulger 2014), se aprecia el gusto por las epopeyas nacionales en gran parte de los espectadores. Un tipo de cine que, desde *Darclée* (Mihai Iacob, 1961),

iría ganando terreno mediante la mitificación histórica (Fătu-Tutoveanu 2021) y un contenido politizado ante énfasis nacionalista. Algo que en parte explica el hecho de que entre los veinticinco de la lista de los filmes más vistos en la historia del cine rumano (Nicolaescu 2011), junto a *Mihai Viteazul* existan otras siete producciones históricas: *Tudor* (1963, Lucian Bratu); *Dacii* (Los dacios, 1966) y *Nemuritorii* (Los inmortales, 1974) de Sergiu Nicolaescu; y *Neamul Șoimăreștilor* (El linaje de los Halconeros, 1965), *Columna* (1968), *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* (1975) y *Frații Jderi* (*Los hermanos Martes*, 1974) de Mircea Drăgan⁸.

Finalmente, cabría añadir a esta tipología el cine propagandístico ya que, a pesar de ser fronterizo con otros como el histórico o el bélico, se caracteriza por lo explícito de su cometido, en tanto que parte de una narrativa encaminada a ensalzar las virtudes de la doctrina y la militancia del partido. Así se aprecia en *Puterea și adevărul* (El poder y la verdad, Manole Marcus), una producción de encargo a modo de un “curso de historia” del PCR desde 1944 a 1965. Lo mismo ocurre con *Asediul* (El asedio) de Mircea Mureșan, quien también comparte guion con Corneliu Leu en la adaptación de su novela *Puterea* (El poder) de 1964. La reputación de ambos —el primero, con ocho filmes, gozaba ya de cierto reconocimiento internacional por *Răscoala* (La revuelta, 1966, premio a la “Première Oeuvre” y nominalizado a la Palma de Oro de Cannes), la transposición de la novela homónima de Liviu Rebreanu, y el segundo, miembro fundador de la sucursal de Constanța de la Unión de Escritores y con más de una decena de novelas y cuentos por aquel entonces— motivó que se les encargara su realización. No en vano, la crítica de la época advierte de su “valor político y educativo” y “su alta adhesión a la ética comunista” (Racoviceanu 1971). La historia se sitúa en Constanța, en el invierno de 1945, donde Dragan, con el apoyo de la población, ocupa la prefectura de la que ha huido el representante político y toma medidas contra la especulación con el fin de ayudar a la ciudadanía. Retomando la crítica de Racoviceanu para ilustrar la época y el filme, el discurso maniqueo de personajes antitéticos, el enfrentamiento entre Dragan, “ex porteador del puerto, un hombre fuerte, valiente, enérgico, un hombre de una sola pieza” y Segărcescu, el burgués “enemigo mortal de los comunistas”, acaba de la única manera posible: con el triunfo del “heroísmo”, “el espíritu de abnegación” y “la inteligencia”. “Las masas populares organizadas por el partido” derrotan a “las fuerzas de la reacción, los burgueses-terratenientes del condado” (Racoviceanu 1971).

⁸ Para abordar el éxito de este tipo de cine se puede atender a la venta de los casi seis millones de espectadores de *Frații Jderi* (Fulger 2014), el filme situado al final de la citada lista.

3.3. De la literatura al cine

Como acabamos de ver, existe una serie de transposiciones vinculadas a autores clásicos que gozan de la aprobación del régimen u otros cercanos al partido, que en parte contribuyeron a su consolidación en el canon. Asimismo, tal y como ocurrió en otros países del Este, también se efectuaron transposiciones de obras de escritores no nacionales, entre las que destacan las de Jack London. No en balde, ese mismo año *The Sea Wolf* (El lobo de mar) sería adaptada como *Lupul mărilor / Der Seewolf* en una serie de cuatro episodios⁹. Se trataba de una producción germanorumana (Tele-München y TVR) codirigida por un realizador de cada país, Wolfgang Staudte (RDA) y Sergiu Nicolaescu, si bien este último dirigiría el último episodio en solitario. La explicación a este fenómeno —el alto número de adaptaciones de novelas de Jack London— responde tanto a su militancia como al contenido social de su narrativa. En cualquier caso, en la serie mencionada los personajes, en general, se muestran más planos y, a diferencia del interés de la novela por mostrar su carácter psicológico, apenas muestran su complejidad interna.

Esta mínima arqueología fílmica permite advertir cómo, al igual que en la literatura y el teatro, los productos cultural-artísticos de la época se impregnaron de la ideología como herramienta simbólica del régimen. La propaganda no queda reducida pues a los clásicos textos proletarios, sino que alcanza a todos los géneros cinematográficos al igual que ocurría en la literatura. De hecho, la propaganda impregnaba todo discurso, desde los presidenciales hasta los manuales, incluyendo libros didácticos para pioneros, textos homenaje, novelas populares, poemas patrios y revolucionarios, nuevo folclore, teatro y documentales partidistas, cuentos heroicos infantiles, antologías y abecedarios (Cernat *et al.* 2004). En este contexto, tanto por su trascendencia como por su expresividad destacan cuatro transposiciones, con dos largometrajes: *Facerea lumii* (La creación del mundo, Gheorghe Vitanidis), *Felix y Otilia* (Iulian Miha); y dos medimetrajes que conforman el díptico *Nunta de piatră* (Bodas de piedra, de Mircea Veroiu y Dan Pița).

⁹ No en balde, al año siguiente apareció una serie de cortometrajes adaptados para la TV Checoslovaca y dirigidos por Zdenek Sirový: *Kanon samé zlato*, *Claim na Hluchem potoku* y *Poslední výstrel Davida Sandela*. En cualquier caso, el “fenómeno London” también se vivió en el bloque occidental y, merece la pena recordarlo, contó con adaptaciones desde los primeros años del cine, como atestigua el corto animado *The Sea Wolf* (1907), pudiendo destacarse entre otros la obra homónima de Michael Curtiz (1941), o *Emperor of the North Pole* (1973) de Robert Aldrich, quien precisamente sufriría distintos tipos de presión durante la denominada “caza de brujas” por realizar este tipo de filmes.

3.3.1. *Facerea lumii* (La creación del mundo)

Centrado en el periodo de la nacionalización *Facerea lumii* es una transposición de la novela homónima de Eugen Barbu, quien adapta el guion bajo la dirección de Gheorghe Vitanidis, que narra la relación de Filipache —un tipógrafo activista del partido ilegal que pasa a ser director de la fábrica en la que trabaja— con su hija Eva, estudiante en la universidad. Ambos se confrontan ante la atracción de Eva hacia Manicatide, un propietario de caballos de carrera, casado, modelo de una clase social burguesa hueca y frívola. *Facerea lumii* pretende presentar un reflejo psicológico de una sociedad en movimiento, como consecuencia del citado proceso de nacionalización. Acusa de un evidente maniqueísmo entre la clase trabajadora, honrada y sencilla, frente a una burguesía insustancial y cruel. Así, al final, Eva se alejará de Manicatide al apreciar la crueldad con la que trata a sus caballos. Aunque mantiene una mínima crítica a la propia gente del partido, destacando en este sentido la presencia del presidente del sindicato, Anghel, que muestra su “inmoralidad” al dejarse seducir por la amante de Bazilescu, el antiguo director tipográfico, en esencia, se trata de un trabajo de corte realista y costumbrista que, junto a *Săptămîna nebunilor* (La semana de los locos) obtendría el aplauso de la crítica, alzándose con el premio ACIN al mejor guion e interpretación femenina (concedido a Irina Petrescu en el papel de Eva Filipache).

Por su parte, Eugen Barbu fue miembro suplente del Comité Central del PCR desde 1969 y pasaría a la Academia RSR desde 1974 para finalmente acabar como diputado (1975). De irregular y variada producción —desde la poesía al teatro o la publicidad— supo adecuarse al gusto del partido. Con una preferencia por el uso de un barroquismo expresivo y un denotado gusto por el sensacionalismo, acabó por eruirse en el canon y, aunque en la actualidad se cuestiona la originalidad de su obra y la posibilidad de que plagiera alguna como *Incognito*, contó con distintos premios nacionales e internacionales, como el Premio Herder (1978). En cualquier caso, no es de extrañar que acabara por ser uno de los autores que durante el comunismo realizó más transposiciones, especialmente en el género Haiduc.

3.3.2 *Felix și Otilia* (Felix y Otilia)

La adaptación de la novela de George Călinescu, *Enigma Otiliei* (El enigma de Otilia, 1938), muestra a la burguesía de principios del siglo XX que, transformada por Iulian Mihu en una aristocracia crepuscular, supone el marco de un hilo argumentativo desarrollado en dos direcciones: la lucha por hacerse con el patrimonio de un anciano rico y ávaro, Costache Giurgiuveanu, que llevan su hermana y su familia, y

la atracción de Felix, el sobrino que este acoge en su casa en Bucarest cuando acude para estudiar medicina, por “la enigmática Otilia”, la hijastra de Costache.

Los grandes sombreros, abanicos y juegos de cartas sirven de *attrapezco* a las conversaciones vacías que ofrece “la comparsa de figurantes” que se interpone entre Felix y Otilia. Esta también es pretendida por Pascalopol, un rico terrateniente, y deambula indecisa, hasta que al final, tras una serie de acontecimientos trágicos con la muerte de Costache, decide huir a París y casarse con él.

El epílogo se propicia en un vagón que cumple la función de un improvisado hospital. En el marco de la IGM, Felix, médico militar, se encuentra con el oficial Pascalopol, quien agonizante, le habla de Otilia y, ya delirando, le reconoce que probablemente se ha equivocado. Felix le pregunta dónde está, pero Pascalopol muere en la cama del vagón sin llegar a responderle. La secuencia termina cuando el médico militar, visiblemente nervioso, gira la cabeza e inquiera: —¿Pero este tren no parte de una vez? Una voz le responde: —Sí señor, parte inmediatamente. Seguidamente, entre el ruido de la locomotora y los silbatos que anuncian la salida del tren, este empieza a avanzar y Felix se queda mirando al muerto. El cierre costumbrista concluye con la cámara recogiendo a soldados esparcidos en el espacio, dando paso a la imagen congelada de la foto de Felix y Otilia que abría el filme, acompañada de una canción en cuya letra aparece la pregunta “¿Qué es este mundo? Otilia, dímelo”.

La historia que conduce a Felix lejos de Otilia se muestra en una retórica de pasos perdidos entre la tristeza y la melancolía fragmentada desde la memoria, mediante sucesivas elipses temporales. En el transcurso de la narración todos los personajes avanzarán hacia la soledad: Pascalopol se queda sin Otilia; Felix ejerce su profesión, rodeado por seres que deambulan sin rumbo fijo; Costache se topa con el frío abrazo de la muerte y Stănică huye de sí mismo mediante otra mujer. En suma, se trata de una historia de amor abocada al fracaso, acompañado de cuadros pictóricos que recogen el paisaje urbano y rural de principios de siglo, si bien, este último denota “una mayor pigmentación” que enfatiza el contraste con la ciudad desde la pobreza y desamparo que lo envuelve.

Por su parte, la caracterización de personajes mantiene el corte clásico de la obra escrita: el avaro, el celoso, la mujer, más objeto de deseo que deseante y el amante que la idealiza conforme a una lectura patriarcal de la época. Así, Costache representa la avaricia, Aglae la implacabilidad, Aurica la envidia y la maldad, Titi la demencia, Stănică la vanidad advenediza, Pascalopol la aristocracia y el orgullo del

poder y Felix y Otilia los amantes, los Romeo y Julieta alejados por las circunstancias. En este sentido, el filme ofrece un mayor esquematismo en todos sus personajes, en especial en la figura de Otilia, una mujer venida a más, coqueta, frívola, práctica y caprichosa que mantiene un aire de misterio que alimenta el tópico romántico. Además, aunque estos tópicos subyacen en la novela, proliferan múltiples perspectivas que permiten dotar de mayor profundidad a los personajes, más complejos y con cierta hondura existencial, a la par que evidencian una configuración estilística más moderna. Căliman (2009: 28) señala cómo a pesar del gusto por los cuadros de escena propios de una sociedad anacrónica, se aprecia la ausencia de algunos “significados profundos” de la novela, en especial los referidos a la rigidez moral, en aras de propiciar una mayor cercanía a los personajes al hacer prevalecer lo afectivo, en oposición a la equidistancia contenida de Călinescu.

En cuanto a su recepción, el filme contó con cierto reconocimiento avalado por el premio ACIN 1972 a la mejor dirección, guion (Ioan Grigorescu), imagen (Alexandru Întorsureanu y Gheorghe Fischer), interpretación masculina (Gheorghe Dinică), escenografía (Radu Boruzescu y Liviu Popa), montaje (Lucia Anton), el premio excelencia a la técnica de pigmentación empleada en el color en el concurso UNIATEC en Salerno (1974) y una mención especial en el Festival Internacional de Venecia (1972). Asimismo, conforme a la solicitud de *Centrala RomâniaFilm*, en 1972 se realizó una versión para televisión de 3 episodios (I – “Muerte de Reșișor”, II – “Aniversario” y III – “Crimen”) para una posible exportación (Rîpeanu 2005) y consagró la novela de 1938 y a su autor, quien había sabido adaptar el realismo francés al contexto rumano. No en balde, la obra mantiene una estructura interna circular coherente y desvela una narración que combina elementos realistas con románticos, para acabar configurándose como prototipo de novela moderna, al igual que su autor pasará a ser un modelo y referente intelectual (Manolescu 2002).

3.3.3 *Nunta de piatră* (Bodas de piedra)

El díptico que configuran los dos medimétrajes dirigidos y guionizados por Mircea Veroiu y Dan Pița supuso una nueva manera de hacer y entender el cine, al asumir los problemas que afronta la sociedad en general y la rumana en particular mediante una marcada tendencia al simbolismo y a la metáfora (Mérida 2023b). Una especie de “tercera vía”, distinta del cine complaciente y del crítico que consigue colarse por las fisuras del muro uniforme de la censura existente. Esto se logra mediante la adaptación de la novela homónima de uno de los más brillantes

y laureados escritores rumanos del siglo XX, Ion Agârbiceanu y un adecuado distanciamiento de las historias en el tiempo, para evitar posibles analogías¹⁰.

Fefelega es un filme sobrio, que en esencia demuestra la capacidad de universalizar el colorido local de Rumanía en convivencia con una atmósfera pesimista. El relato comienza en la habitación de una vivienda de una localidad minera en la que Maria Fefelega da un medicamento a su hija Păunița. Poco después acude al trabajo al que parece enfrentarse con resignación, aceptando las extenuantes subidas y bajadas de montañas empinadas y rocosas que tiene que atravesar para llevar mineral a los habitantes más ricos. Más tarde, cuando vuelve a casa se encuentra a su hija muerta y conteniendo las lágrimas se desplaza a la ciudad para vender el caballo y conseguir el dinero suficiente para realizar su velatorio y entierro. La última imagen presenta una panorámica en picado del cementerio en el que entierra a su hija, al lado de la tumba de su marido. El filme es un constante diálogo entre el espectador y Fefelega, interpretada por Leopoldina Bălănuță con gran sensibilidad e inteligencia gestual. Una comunicación anclada en el silencio, pero de fuerte contenido visual, jalonado por la esperanza y la desesperación, el amor y la amargura, la rabia y la aceptación en un manto de contención y “silencio ensordecedor”, análogo a la tensión dramática que recoge la inocencia trágica del personaje desertor del segundo medimetraje, pero de mayor escepticismo.

Este diálogo silencioso invita al espectador a reflexionar y tomar una postura activa, acompañando la narración con imágenes simbólicas, como se constata desde los primeros fotogramas, que muestran dos gallinas de porcelana enfrentadas en el umbral de un ventanal. Tras él, un primer plano de la niña, que parece estar abstraída, con la mirada perdida, contemplando la ventana mostrada a través de sus ojos a modo de cámara subjetiva, cierra la secuencia de tres tomas en las que se evidencia la renuncia a todo convencionalismo, en aras de un filme más complejo y reflexivo. El silencio imperante de estas escenas es el mismo que recorrerá todo el texto, roto por los cánticos que se desarrollan en los momentos cotidianos del pueblo. La sobriedad contundente que impera en el filme implementa el realismo que se respira en la novela y acentúa sin concesiones las connotaciones de las duras condiciones de la

¹⁰ Así, por ejemplo, *La o nuntă* se encuentra ambientada en algún momento indefinido de principios del siglo XX, lo cual se puede constatar ante la sorpresa causada por la aparición del gramófono (un invento de finales del XIX) durante la actuación de los músicos y la figura de los gendarmes en busca del desertor, retrotrayendo al espectador posiblemente a la II Guerra de los Balcanes de 1913, ya que fue la única que sufrió Rumanía entre la de Independencia (1877) y la Gran Guerra (1914).

vida rural. A su vez, la elección del blanco y negro permite encuadrar con mayor rigor el mundo simbolista, donde cada emoción que “padecen” los protagonistas, repercute en las formas de la montaña, las nubes, el cielo, conspirando con el ojo o lente de la cámara. El paisaje no será sólo un plano de fondo, una dimensión espacial en la que desarrollar la acción, sino que sirve como marco expresivo en el que situar el estado psicológico de los personajes. La chica se levanta al son de lo que parece ser un reloj que marca la una, para pasar a un nuevo plano, esta vez en la cocina donde su madre le prepara su dosis diaria de medicamento. La introducción ya anticipa un relato reducido a la esencia, blanco brillante y negro intenso; la sobriedad en la imagen como forma idónea para retratar ese país de piedra de principios de siglo.

En este punto, cabe destacar que el hecho de que la hija muerta no aparezca en la pantalla hasta que ya está dispuesta para ser enterrada, provoca una mayor enfatización emocional, así como su vestido blanco produce una sensación de inocencia en contraste con el luto trágico de la madre.

En *La o nuntă* (En una boda), Dan Pița presenta con tono humorístico e irónico toda una tragedia humana. El pretexto es una boda de proporciones grotescas ante la evidente falta de amor de los novios. Con humor amargo se da paso a la ceremonia organizada entre una chica y un hombre mayor y poco agraciado, pero más rico. En la atmósfera mantenida por los dos músicos (Ceteraș y Desoiler), la gente come y bebe de manera vulgar, mientras la novia está triste y el novio permanece insensible. Pero cuando la novia se fija en Ceteraș, la realidad cambia dramáticamente. Si *Fefelega* terminaba con una toma desde lo alto del monte del cementerio que yace custodiado por la protagonista, esta segunda parte comienza en lo que podría ser una montaña vecina de la misma cordillera. En su ladera, la cámara recoge la llegada de tres soldados a caballo que parecen buscar algo, para después comenzar a desplazarse mediante un *travelling* lateral, dejando que, acompañados de un inquietante sonido de flauta de aire tradicional, los jinetes acaben por desaparecer de la vista. El *travelling* acaba con el encuadre de un desertor escondido detrás de las rocas, que da la espalda al espectador para ver cómo se van sus perseguidores. En un segundo plano, aparece por un sendero en la distancia un hombre ataviado con diversos instrumentos musicales. Los jinetes se cruzan con él, parecen pararse a preguntarle algo para continuar su camino en dirección opuesta.

Se trata de un violinista (Radu Boruzescu) que pronto acepta la compañía del desertor a quien le presta su tambor para que le sirva de acompañante para cuando vaya a tocar. Ambos encaminan sus pasos a un pueblo donde se han requerido de sus servicios para tocar en el banquete de una boda. Una celebración que, según delata el rostro de la novia (Elizabeta Jar-Rozarba), parece ser fruto de la conveniencia y no del

deseo o la *affectio maritalis*. Tras una serie de ritos tradicionales —que no religiosos— se ofrece un banquete repleto de escenas que, al igual que la música, sirven de comparsa a la celebración falsa. En el banquete, el juego de miradas mantenidas por el músico y la novia, en una sucesión de plano-contraplano, se intercala con planos de la pareja de los recién casados, en los que el marido aparece “sutilmente” tapado por una bisagra. Mientras, en el banquete, se confunde la pretendida elegancia de los trajes con la manera de comportarse de los comensales. Así se advierte en la escena en la que salen dos hombres que comen con la mano y reparten comida mientras sus mujeres les ponen un sombrero para darles un porte más señorial, o en la del señor que se afila los bigotes en el banquete, simbolizando de hecho, la mentira que esconden los protocolos estériles, los rituales vaciados de significación que supeditan la emoción y la realidad social a la normalidad impuesta por la norma. Finalmente, la noche acechante, más que deseada, llega y, con ella, la tragedia. Ceteraș huye con la novia, mientras Desoiler, el desertor, es asesinado por un grupo de personas que al no dar con la novia vengán al ultrajado esposo. De esta manera, se desdibuja un final agrídulce: bajo el telón de la noche, unos viven su triunfo y otros mueren en la derrota, si bien la novia obligada a casarse en contra de su voluntad consigue escapar.

Por último, junto al papel destacado de las interpretaciones, cabe valorar la Banda Sonora Original de Dan Andrei Aldea (con Dorin Liviu Zaharia en voz y flauta) y su capacidad por saber dotar al filme de un mayor contenido folclórico y local, hasta el punto de acercarse, por momentos, al documental étnico. Se puede decir que la obra en su conjunto presenta un realismo simbólico, de dimensiones míticas, que convive con ciertos elementos surrealistas. El mundo campesino y tradicional se abre con generosidad y universalidad al ojo del espectador, manteniendo una apuesta por la plasmación de una rica expresión estética. Ambos mundos, el rural y el folclórico, se relacionan alejados de posicionamientos planos que pudieran pretender situar lo folclórico en el mundo idílico o edulcorante del mundo rural. Así, el mundo tradicional es estudiado desde una perspectiva casi antropológica, como parte del día a día de la sociedad rural, sin caer en romanticismos ni visiones mistificadoras.

Por otra parte, si el primer filme mantiene un tono sobrio y meditativo, tal y como tiende a caracterizar la cinematografía de Mircea Veroiu, el segundo se muestra más dinámico y, como suele ocurrir con el cine de Dan Pița, permite la combinación de momentos satíricos y trágicos. En este sentido, el mundo hierático de *Fefelega* y el frenesí de *La o nuntă* se compaginan. No en vano, la imagen angustiada del hombre del gramófono —representado por el actor y compositor Dorin Liviu Zaharia— parece haber nacido del alma de *Fefelega*. En suma, ambas piezas muestran un

cine más contemplativo, fruto de dos transposiciones personales de las obras de Ion Agârbiceanu, el máximo retratista de las condiciones de vida rural de Transilvania. El diálogo que consigue establecer entre las obras literarias evoca una profunda emoción trágica, consecuencia del sentimiento fatídico que impregna la narración literaria y fílmica. El díptico de la imagen, frente al de la prosa de colorido lírico de Agârbiceanu, juega con todos los matices posibles del blanco, el negro y el gris, que haría que fuera criticado por su excesivo esteticismo. De este modo, a pesar del citado reconocimiento internacional que obtuvo, el filme sufrió el yugo de la censura de tal modo que su estreno demoró hasta 1974, con una distribución exigua, limitada a algunos cines periféricos. No en balde, el hecho de que fuera calificado de mediocre ante la actitud estetizante de la obra, permite reflexionar sobre la restitución de cierta filmografía no solo en el imaginario social, sino en el propio canon cinematográfico rumano. Es decir, atender a la ausencia de reconocimiento de aquellos directores que se vieron sancionados por el comunismo, así como a los escritores que, como ocurre con Agârbiceanu, vieron menoscabado su reconocimiento por cuestiones morales o religiosas. De esta forma, el autor que ya había sufrido la censura durante la Segunda Guerra Mundial, sacerdote desde 1905, corresponsal de la Academia Rumana en 1919 y miembro honorario en 1955, volvería a vivir la censura en sus obras más religiosas, no siendo reeditadas desde 1948.

4. Discusión en torno a *Reconstituirea* (Reconstitución)

Según lo visto, durante el comunismo rumano liderado por Ceaușescu, numerosos escritores y cineastas de “la vieja guardia”, desorientados y presionados por el peso que imponía la *Securitate* fueron fácilmente subyugados para escribir conforme a las directrices impuestas. Mientras, algunos autores vinculados a la cultura fueron desacreditados y aislados, especialmente tras las citadas “Tesis de julio”. En este reajuste en el que unos eran condenados al olvido y otros pasaban a formar parte del nuevo canon, la mayoría de las transposiciones se nutrieron de autores que gozaban de la aprobación del régimen. Sin embargo, aunque ciertos realizadores se fueron consolidando en torno a ellas, algunos optaron por transformar la narración para acentuar aspectos de inconformidad o crítica velada, ante la seguridad que el reconocimiento literario de la obra podía ofrecer. En este marco, a lo largo de los años sesenta, se fueron adaptando filmes de autores vinculados al partido como *Baltagul* (El hacha), la transposición homónima de Mircea Mureșan (1969) de la novela de Mihail Sadoveanu (1930); la de autores decimonónicos adaptados por otros nuevos escritores, como es el caso de *Moara cu noroc* (El molino de la suerte)

de Ioan Slavici (1881) y la homónima de Victor Iliu (Mérida 2014) con guion de Titus Popovici (1956); o incluso *Moartea căprioarei* (Muerte de la cierva, 1969), de Cristu Polucsis, que retoma el poema más conocido de Nicolae Labiș, un autor consolidado en el partido tras glosar sus alabanzas al presidente en varios de sus poemas. Pero al mismo tiempo, también hubo espacios en los que se logró un mayor nivel de perspectiva crítica. Así, por ejemplo, Lucian Pintilie realizó y guionizó *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981, conocida en español como *Escenas de carnaval* en vez de *¿Por qué doblan las campanas, Mitică?*), una relectura de distintas obras de Ion Luca Caragiale y, más especialmente, *D'ale carnavalului* (Escenas de carnaval) una de sus comedias más paradigmáticas, que en su afán crítico acabaría siendo prohibida por orden personal de Ceaușescu a mediados de 1981, no pudiendo volver a emitirse hasta 1990 (Dumitrescu 2004; Tismăneanu 2006: 504)¹¹.

En cualquier caso, la gran cantidad de adaptaciones existentes evidencian la intención de configurar un canon literario y cinematográfico que supiera responder a un modelo del régimen que, en esencia, estableciera lo que se tenía que leer y ver y, por ende, lo que no. De esta forma, la configuración del modelo de exaltación y exclusión en las formas se extendía de manera paralela a lo que ocurría en el seno de la sociedad, ya fuera desde las instituciones culturales o educativas o desde distintas personalidades. Esta, la sociedad, debía ser deconstruida desde sus cimientos para generar una nueva: la vinculada al ideario rumano socialista. Así, en los años ochenta, mientras se avanzaba en la demolición intelectual de autores ajenos al régimen y se llevaba a cabo la reestructuración espacial en la mayoría de las grandes ciudades del país con la consiguiente destrucción de importante patrimonio histórico, se demolían los pilares intelectuales y culturales de la sociedad. Sin embargo, la evidencia del sinsentido de la realidad discursiva del régimen, en esencia, acabaría gestando un discurso paralelo en una parte de la sociedad más crítica, capaz de plantear sus perspectivas en pequeños círculos a sus más allegados y buscar otras fuentes de información clandestinas como las proporcionadas por *Europa Liberă* o vídeos de filmes prohibidos por el régimen¹².

¹¹ Junto a esta prohibición podrían señalarse las que sufrieron *Faleză de nisip* (1983, Dan Pița), *Sezonul pescărușilor* (1985, Nicolae Opreșcu) o *Iacob* (1988, Mircea Daneliuc) (Tismăneanu 2006).

¹² *Europa Liberă* (Radio Free Europe, Radio Libertym RFE/RL) fue una organización y estación de radio financiada por el Congreso de los Estados Unidos que transmitió programas en países de Europa del Este y Medio Oriente. El Comité Nacional para una Europa Libre fue establecido por el gobierno el 15 de marzo de 1949 en Nueva York y Radio Free Europe sería la rama responsable de la transmisión en nombre de esta organización (Armanca 2011).

Tal y como había ocurrido con la época de Gheorghiu-Dej, el nuevo canon se gestaba en torno a la valoración o al silencio y la represión en paralelo a los *modus vivendi* del momento: vivir dentro de una mentira o afuera, en la verdad (Havel 2013; Filimon 2014). Una parte de la población toleraba y se comportaba conforme a las expectativas que el régimen había depositado en ella, mientras que la otra se negaba a sumarse a esta uniformización. En este sentido, Rumanía es un país especialmente paradigmático en tanto a su larga lista de escritores que fueron portavoces del régimen a pesar de que, con ello, algunos pudieran perder la confianza del público y, probablemente, de sí mismos. En cualquier caso, la mínima disidencia posible respondía al endurecimiento político de las estructuras partidarias y al poco espacio otorgado para cualquier reajuste orgánico de la ideología dentro del propio sistema (Havel 2013). Como es lógico, esta lista de autores consagrados frente a los excluidos sufriría transformaciones importantes en el postcomunismo, como el ya citado Lucian Pintilie. Además, el hecho de que el país no iniciara un proceso de desestalinización en una fecha temprana contribuyó a que en las siguientes generaciones aparecieran autores alejados de la estela de la vieja guardia, incapaces de aplaudir las realidades que escondía el régimen y donde terminaba el marxismo y comenzaba su caricatura. Estelas ya anunciadas por Ana Blandiana, Mircea Dinescu o Doina Cornea, a modo de “resistencia silenciosa” (Mérida 2010; Mérida 2023a). De entre ellos, merece la pena destacar la figura de Paul Goma cuya novela, *Ostinato*, sería retirada apresuradamente de la Feria del Libro de Frankfurt ante la protesta de las autoridades rumanas por haber prohibido su publicación (Goma 1990: 3; Cimpoi 2010). El “caso Goma” sirve para evidenciar las contradicciones y falta de perspectiva ejercida en las políticas de censura, ya que la medida llevada a cabo logró el efecto contrario al deseado y terminó por conferirle una notoria publicidad en occidente al convertirla en todo un símbolo de la censura política y moral de la época de Ceaușescu¹³. Ahora bien, aunque la Rumanía comunista no permitió movimientos de oposición intelectual en su política de férrea mordaza a cualquier desviación de la ideología oficial por insignificante que esta fuera, sí existió una mínima resistencia, en especial en la última década del régimen comunista, relacionada con la declaración de la crisis económica y la influencia externa (Mérida 2023a). A pesar de ello, aunque se

¹³ No en balde, en octubre de 1971, la editorial Suhrkamp de Alemania Occidental publicó *Ostinato*, la novela de Paul Goma anunciada en la Feria del Libro de Frankfurt como un “libro prohibido en Rumanía”, hecho que permitió su traducción al francés (Shafir 1978) y acabaría provocando la expulsión del autor del Partido. En rumano no sería editado hasta 1992 (Goma 2002: 2).

confabularon una serie de disidencias personales, distintas en formatos e intensidad, interrelacionadas, no pueden vincularse a un movimiento de resistencia cohesionado (Mérida 2023a).

La misma exaltación de una realidad inequívoca mediante el aniquilamiento de cualquier otra posibilidad provocó la implementación de la autocensura (Troncotă 2006) por parte de los autores como mecanismo para sobrevivir y, con la democracia, estimuló nuevas miradas al pasado desde la literatura y el cine por parte de la generación de los hijos del comunismo (Mérida 2023a). La reconstrucción de nuevas lógicas discursivas adecuadas a las presiones y limitaciones que implica el nuevo tipo de cine como empresa, propio de los estudios comerciales, no menoscabó las ganas por reconfigurar el pasado. Por el contrario, al igual que en cierta forma sucedía con la literatura (Iovănel 2017), en el campo del cine una ‘nueva ola’ de autores pasaron a plantear narraciones críticas, continuando con el camino de otros veteranos como Lucian Pintilie. En efecto, el cineasta que de manera sutil había criticado el totalitarismo mediante *Duminică la ora șase* (Domingo a las 6, 1965) y la ya citada *Reconstituirea* (Reconstitución) y que ante la supuesta “influencia occidental” había sido forzado al exilio, regresaba tras la revolución de 1989 para dirigir siete filmes, en los que se advierte una perspectiva sarcástica de los aspectos más oscuros de la dictadura sufrida por él mismo. En este revisionismo el autor se hizo eco de obras que habían permanecido también en el exilio tal y como suponen su transposición *O vară de neuitat* (Un verano inolvidable, 1994), según la undécima parte de la novela de Petru Dumitriu, *Cronică de familie* (Crónica de familia), o la metáfora del sinsentido del régimen que supone *Balanța* (en español no fue traducida como *Balanza*, sino como *El robo*, 1992), conforme a la nueva versión sin censura de la novela homónima de Ion Băieșu (1985). Su visualización, en cierta forma, no solo supuso la revisión del canon cinematográfico establecido, sino que advierte que la nueva ola del cine rumano del siglo XXI es heredera de unas bases asentadas en el tiempo. Así, conforme a la lista realizada por más de cuarenta críticos y periodistas especializados en un estudio de HBO-Revista de Film, *Reconstituirea*, prohibida en Rumanía desde poco después de su estreno hasta la caída del régimen comunista, sería el mejor de la historia rumana (Ilieșcu 2009; Nasta 2013; Mérida 2014; Strausz 2017). De hecho, también suponía la adaptación de la novela homónima de Horia Pătrașcu, transformada en una herramienta cultural de resistencia contra el régimen por su capacidad de reflexionar sobre la influencia política en la vida cotidiana, la supeditación y sometimiento constante a su ideario normativo. En última instancia, la consecuencia de la alienación y uniformización intelectual en la sociedad es el

individualismo. En cualquier caso, independientemente de que, en un momento dado, el filme de Pintilie sitúa su historia en 1961 y, por ende, pueda devenir como lectura crítica al régimen de Gheorghiu-Dej en oposición al de Ceaușescu (Popescu 2016), lo cierto es que su crítica contra el régimen adquiere una dimensión estructural. De hecho, tanto por su historia como por su intrahistoria, enraíza y pone la base del futuro cine postcomunista que vuelve su mirada crítica al pasado y, en definitiva, supone una obra paradigmática del cine de resistencia en forma y contenido. El primer aspecto se desdibuja, tal y como ya advirtió alguna crítica (Rado 1970), en las consecuencias de intentar recrear de forma obstinada lo auténtico, lo irreversible e incluso lo accidental, al mismo tiempo que evidencia la tragicomedia ridícula del régimen asentado sobre una sociedad acrítica. En el filme la retórica del sistema hace gala del “realismo socialista”. Como recuerda Kuzma (2011), ser realista no implica ser fiel a las circunstancias del evento original, sino a los ideales del sistema. La verdad no interesa en una sociedad que, al final del filme, se muestra como una masa deformada, ajena a su humanidad y a toda posible redención. Asimismo, bajo la estela de su reflexión, años más tarde por *Secvente* (Secuencias, Alexandru Tatos, 1982) retrataría la vida del equipo del filme con el fin de cuestionar y cruzar el límite entre el cine y la vida cotidiana, para mostrar la percepción del estatus del cineasta tal como las autoridades comunistas lo ven: una suerte de funcionario al servicio del partido. De hecho, en cierta forma y vista desde la perspectiva actual, funciona como una deconstrucción de la cinematografía rumana durante el comunismo.

El segundo, la intrahistoria, se vincula a la construcción del mito en oposición a la historia. En efecto, el que fuera en 2008 designado el mejor filme de todos los tiempos por la Asociación de Críticos de Cine, dentro de la Unión de Cineastas Rumanos mediante los votos emitidos por 40 críticos (Mérida 2014) comienza su distanciamiento con el *logos* y, por ende, su acercamiento al mito desde su estreno. Así, aunque fue rodada en 1968 y aplaudida en la revista *Cinema* (Darian 1968: 5), sabemos que su estreno se efectuó antes de las Tesis, el 5 de enero de 1970, en el cine “Lucafařul” de Bucarest, que por aquel entonces contaba con una sala que distaba de ser la más importante de la capital. Desconocemos hasta qué punto llegó a ser vista por parte de la población, ya que se advierten ciertas contradicciones a la hora de rastrear aspectos tan importantes como el alcance de la prohibición del filme¹⁴.

¹⁴ Los principales cines de Bucarest eran por aquel entonces “Patria” (anteriormente “Aro”, la sala de cine más grande de la capital) y “Scala” (en la misma arteria central, Avenida Gheorghe Magheru) (Fulger 2022). Se puede decir, por lo tanto, que *Reconstitución* entró por la puerta de atrás del cine rumano y, según Horia Pătrașcu, el citado autor de la novela y guionista junto a Lucian Pintilie, sin siquiera un cartel de cine que lo anunciara (2014).

Sea como fuere, el máximo mito que alcanzó fue la idea de cine subversivo al presentar con precisión el sarcasmo, las dobleces y las miserias del régimen. Un reflejo de la realidad que, a su vez, funciona como espejo, como lugar de autorreferencia, es decir, como invitación a una toma de conciencia y a un posicionamiento por parte del espectador. Un cine que ya apunta la carga de humor negro, basado en el recurso a la ironía verbal y visual que luego heredará la Nueva ola (Nasta 2016). Porque más que la alegoría sobre la relación entre el arte y el poder que siempre se le ha valorado, como ya se hizo en su momento ante su capacidad de sugerir lo abstracto a través de lo concreto (Rado 1970), destaca como ejercicio realista de metacine, a modo de aproximación descriptiva del propio medio. Sin embargo, la mayoría de las lecturas vertidas tras el relanzamiento del filme en 1990, se dedicaron a subrayar los significados implícitos y las alusiones políticas sarcásticas, sin apenas detenerse en la autorreflexión y el cuestionamiento propios del entorno, cuando gran parte del valor excepcional de *Reconstituirea* se vincula a su reflexión al *cine vérité*, es decir, al análisis de las posibilidades del cine para mostrar, honesta o deshonestamente, la vida. Eso, en un contexto en el que el realismo alcanzaba un carácter sagrado. Guy Hennebelle señala, como el propio Lucian Pintilie indicó, que su filme mostraba “el asco de un artista comunista hacia las ‘realidades’ idílicas, mitológicas, con las que intentan drogarnos los burócratas. Espero que sea el preludio a otros choques que reemplacen un cinema de mistificación por un cinema fanáticamente fiel a la verdad” (1977: 352).

5. Conclusión

Como hemos visto, desde 1971, Ceaușescu comenzó a ser representado por los medios de comunicación rumanos como el único líder, un teórico y político de contribuciones significativas al marxismo-leninismo, fuente de todos los logros nacionales. De manera análoga, las pretendidas “obras completas” de Elena Ceaușescu eran reeditadas en intervalos regulares, para permanecer de forma constante en las librerías rumanas. Para perpetuar la construcción identitaria “oficial” e inamovible de ambos líderes con la nación, se intensificó la censura y, por ende, el inexorable y paulatino incremento del exilio y autoexilio literario y cinematográfico (Deletant 2019). El gusto que imponía el nuevo canon en Rumanía provocó que se confriera toda la cultura a unas minorías conservadoras. Desde las instituciones del poder integradas por el conjunto de elementos que controlaban la cultura, se regulaban las normas del sistema que incluía un estamento oficial de críticos, investigadores, medios educativos y de comunicación para reelaborar un corpus cinematográfico y literario.

Se incidía así en toda la estructura cultural vinculada al consumo de arte, desde la edición, el producto —esto es el texto fílmico o literario— y el consumidor, lector o espectador. De esta forma, al igual que en la literatura, una serie de directores y guionistas pudieron, supieron y quisieron ajustarse a estos planteamientos para pasar a formar parte del nuevo canon, otros intentaron buscar posiciones que alentaban miradas menos monocromas. Esta realidad se habría asentado en la disyuntiva esquizoide entre la ciudadanía y el Estado, la cual habría permitido una mínima reacción contra el *establishment*, aunque esta fuera fundamentalmente desarrollada posteriormente o, si se prefiere, diferida. En consecuencia, el corpus filmográfico no permite hablar de una escuela o movimiento crítico —como sí se podrá hacer a partir de 1989— ya que solo hay obras y autores aislados. Ciertamente, algunas dialogan o se interrelacionan entre sí, lo que no solo evidencia su importancia y necesidad de ser incluidas en el canon actual de la historia del cine rumano, sino el comienzo de un marco común, un lenguaje que desde *Reconstituirea* oscilará entre la ironía y la tragedia (Stojanova y Duma 2012) como oposición al realismo socialista. Un cine que, como se ha señalado en numerosas ocasiones, abre camino e invita a formular múltiples relaciones e influencias con lo que sería “La Nueva ola rumana” y que, en su nadar contracorriente, se vale de fórmulas aceptadas por el sistema para alzar su crítica. De ahí el uso de adaptaciones literarias, como parapeto sobre el que arrojar narraciones temporales distantes del presente con el fin de evitar la censura del Estado y que, valga el juego de palabras, no dejan de hacer explícito lo implícito, a saber: una crítica sutil que esperaba llegar a un espectador cuya propia experiencia vital hiciera inevitable la asociación entre su idiosincrasia personal y los retratos propuestos desde la narración fílmica. Así, al igual que ocurrió con la literatura y las artes en general, es cierto que los puntos de fuga fueron mínimos, pero precisamente por esto no pueden ser obviados (Nasta 2013; Batori 2018). No en balde, tras 1989, el cine que había permanecido más alejado de planteamientos narrativos complacientes con los intereses de la cúpula del partido y, por tanto, más susceptible de sufrir la censura, fue revalorado. Sin embargo, apenas se ha prestado atención al papel que jugaron las transposiciones fílmicas, siendo un espacio de estudio necesario tanto para elaborar el canon literario, como para analizar el ya referido marco de seguridad o “muro de contención” que supuso la censura con el fin de realizar discursos más díscolos con el régimen. No obstante, en tanto a su condición intertextual, todo estudio de transposiciones fílmicas más que atender a las narrativas hegemónicas del momento analiza la lectura del hipotexto desde ese nuevo contexto impuesto. Algo que, en última instancia, sirve para identificar y significar

las divergencias o convergencias de sus distintos matices narrativos e ideológicos. Condenar a la “hoguera de la propaganda” a ciertas obras puede conducir al mismo error presentista de presuponer la valía e independencia de otras por ser censuradas, sin apenas atender a su narración. En consecuencia, cabe también atender a aquellos filmes que, si bien no planteaban una crítica abierta, se situaron al margen de un modelo propagandístico o meramente escapista, a modo de una tercera vía entre el cine convencional y el de oposición. Un cine que, sin constituir una corriente de cine independiente, retroalimentaba unas aguas distintas. Tal es el caso de obras aquí analizadas *Nunta de piatră* (6º puesto en la citada lista de mejores filmes rumanos, Mérida 2014), como de otras no recogidas como *Glissando* (Mircea Danieluc, 1984) o *Sezonul pescărușilor* (La temporada de las gaviotas, Nicolae Opritescu, 1985). Todas ellas perduran en el imaginario colectivo de la historia del cine rumano desde dos ejes diferenciales:

–el del éxito de taquilla, como es el caso de *Dacii*, vista por más de 13 millones de espectadores en los años sesenta (Filimon 2014);

–el de su fama como cine de oposición, primero de forma clandestina y luego, tras el comunismo, consolidada, revalorada y resignificada, como es el caso de *Reconstituirea* desde su relevancia para el nuevo cine rumano.

Como no puede ser de otra forma, esta simultaneidad o dualidad del reflejo de la realidad no puede ni debe contemplarse desde un esquematismo dicotómico entre la verdad y la mentira. Es más bien hijo de su tiempo y, por tanto, compartido por parte de la sociedad, cuando las transformaciones que llegaron con la presidencia de Ceaușescu pudieron justificar cierta actitud optimista de la población afín al régimen, ante su oposición a la invasión de Praga y su intento por ganarse el apoyo popular, permitiendo una tímida liberalización (Mérida 2023a). Una figura que, al mismo tiempo que denunciaba las campañas de represión del exlíder, reprimía gradualmente a sus enemigos dentro del Partido (Deletant 2015 y 2019; Brucan 2019; Mérida 2023a). El cine que interpelaba a un espectador atento, capaz de completar sus historias partía del mismo contexto del público que buscaba un cine distinto en su contenido o temática y en su forma o su expresividad, pero en su mayor o menor oposición con el cine complaciente, este último era en gran medida el mismo que aplaudía el cine épico. De hecho, la reinención del imaginario nacional después del colapso del comunismo mantiene un orgullo nacional redefinido desde una nueva mercantilización simbólica. Pero la apropiación de la identidad nacional conforme al modelo de globalización neoliberal también constriñe los imaginarios nacionales dentro de un marco ahistórico y despolitizado que, en parte, cierra vías democráticas para la redefinición nacional (Kaneva y Popescu 2011).

No es de extrañar pues que todavía existan lectores y espectadores que demanden obras vinculadas a la dualidad citada. No en vano, cuando la filmografía y la literatura de los últimos años revisita la “edad de oro” para cuestionarla críticamente, en ocasiones, puede mantener ciertos tonos nostálgicos que se alinearían a la perduración de esa visión mítica de la historia rumana. Sin embargo, es la crítica contundente la que posibilita una suerte de terapia colectiva con el pasado trágico o, dicho de otra forma, asesinar simbólicamente a la figura del padre (Iovănel 2021: 34) para acabar con las carencias críticas de parte de la sociedad con su historia.

Agradecimientos

El presente texto nace en el marco de una estancia de investigación en la *Facultatea de Psihologie și Științele Educației* de Bucarest en el 2023.

Bibliografía

- ÁGOSTON, Gábor; MASTERS, Bruce (2010). *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts on File.
- ANISESCU, Cristina; APOSTOL Daniela *et al.* (2019). *Cultura de masă în “Epoca de aur”*: *Cântarea României & Cenaclul Flacăra*. București: PostModernism Museum Publishing House.
- ARMANCA, Brîndușa (2011). *Frontieriști. Istoria recentă în mass-media*. București: Curtea Veche.
- BANCIU, Angela (2018). “Paradigma normativă și exercitarea puterii în timpul regimului comunist din România (1948-1989)”. *Revista Română de Sociologie*, 29, 437-457. <https://revistadesociologie.ro/en/sites/default/files/04-angelab.pdf> [09/10/2023]
- BATORI, Anna (2018). “The Socialist Cinema of Romania”. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. London: Palgrave Macmillan Cham, 41-52.
- BEHR, Edward (1991). *Kiss the Hand You Cannot Bite: The Rise and Fall of the Ceaușescus*. New York: Villard Books.
- BOBOC, Paraschiva (2009). “On the Ambiguity of the Word ‘haiduc’”. *Analele Universității „Ovidius” din Constanța. Seria Filologie*, XX, 9-16.
- BRUCAN, Silviu (2019). *The Wasted Generation. Memoirs of the Romanian Journey from Capitalism to Socialism and Back*. London & New York: Routledge.
- BURAKOWSKI, Adam (2011). *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu (1965-1989). Geniul Carpaților*. București: Polirom.
- CĂLIMAN, Călin (2009). *Cinci artiști ai imaginii cinematografice*. București: Reu Studio.

- CĂLIMAN, Călin (2017). *Istoria filmului românesc (1897-2017)*. București: Europress Group Contemporanul.
- CANTACUZINO, Ion; GHEORGHIU-CERNAT, Manuela (1976). *Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975*. București: Meridiane.
- CERNAT, Paul; MANOLESCU, Ion *et al.* (2004). *Explorări în comunismul românesc*. București: Polirom.
- CHEHABI, Houchang E.; LINZ, Juan J. (2018). “Defnizione e diffusione dei regimi sultanistici”. *Equilibri*, 22(2), 440-445.
- CHEHABI, Houchang E.; LINZ, Juan J. (Eds.) (1998). *Sultanistic regimes*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1998.
- CIMPOI, Mihai (2010). “Paul Goma: întorcere la Ithaka”. *Metaliteratură*, 25(5-6), 7-9.
- CIOROIANU, Adrian (2007). *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*. București: Editura Curtea Veche.
- CIUVERCA, Florentina (19 de febrero de 2009). “Sergiu Nicolaescu, trimis de 5 ori la Oscar”. *Evenimentul Zilei*. <https://evz.ro/sergiu-nicolaescu-trimis-de-5-ori-la-oscar-sondaj-840338.html> [17/11/2023]
- CRISTIAN, Cornel; RÎPEANU, Bujor T. (1974). *Dicționar cinematografic*. București: Editura Meridiane.
- DARIAN, Adina (1968). “Să așteptăm Reconstituirea”. *Cinema*, 10, 4-5.
- DELETANT, Dennis (2015). *Ceaușescu and the Securitate: Coercion and Dissent in Romania, 1965-1989*. London & New York: Routledge.
- DELETANT, Dennis (2019). *Romania under Communism: Paradox and Degeneration*. London & New York: Routledge.
- DUMITRESCU, Daniela (23 de febrero de 2004). “Zece ani de prohibiție pentru Pampon”. *Jurnalul Național*. <https://jurnalul.ro/special-jurnalul/zece-ani-de-prohibitie-pentru-pampon-72551.html> [01/11/2023]
- EDUARD, Sebastian S. (22 de noviembre de 2006). “Nea Mărin miliardar, cel mai vizionat film”. *Jurnalul Național*. <https://jurnalul.ro/stiri/observator/top-nea-marin-miliardar-cel-mai-vizionat-film-7458.html> [17/11/2023]
- FĂTU-TUTOVEANU, Andrada (2021). “‘A Star is Born’: Gender, Soft Power and Biopics in Cold-War Romanian Cinema (*Darclée*, 1961)”. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Philologia*, 66(1), 249-263.
- FERRERO BLANCO, María Dolores (2006). “Contradicciones entre las políticas interior y exterior de la Rumanía de la Guerra (1956-1975)”. *Historia Actual Online*, 9, 153-178.
- FILIMON, Monica (2014). “Popular Cinema in late 1960s Romania”. En Sanja BAHUN y John HAYNES (Eds.), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989*. London & New York: Routledge, 94-115.

- FISCHER, Mary Ellen (2019). "Idol or Leader? The Origins and Future of the Ceausescu Cult". In Daniel N. NELSON (Ed.), *Romania in the 1980s*. London & New York: Routledge, 117-141.
- FULGER, Mihai (25 de agosto de 2014). "Propaganda în filmul românesc 3". *Istoria filmului*. <https://istoriafilmului.ro/articol/propaganda-in-filmul-romanesc-3/> [17/11/2023]
- FULGER, Mihai (2021-2022). "Reconstituirea destinului unui film-reper al cinematografului românesc: Reconstituirea lui Lucian Pintilie (I)". *Studii și cercetări de istoria artei*, 15-16, 107-123.
- GEORGESCU, Vlad (2008). *Politică și istorie: cazul comuniștilor români 1944-1977*. București: Editura Humanitas.
- GOMA, Paul (1990). "My childhood at the gate of unrest". *Index on Censorship*, 19(7), 31-33.
- GOMA, Paul (2002). *Ostinato*. Atura autorilor. http://paulgoma.free.fr/paulgoma_pdf/pdf/LRP_OSTINATO_scurt.pdf [22/11/2023]
- HAVEL, Václav (2013). *El poder de los sin poder*. Madrid: Encuentro.
- HENNEBELLE, Guy (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood: nuevas tendencias del cine mundial, 1960-1975*. Volumen 1. Valencia: Fernando Torres.
- HOBBSAWM, Eric (1983). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel.
- IANCU, Napoleon Toma (1977). *Dicționarul actorilor de film*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- ILIESCU, Dana (2009). *Post-Communist Romanian Cinema: Context and the Turn to Realism*. Major Research Paper. Toronto, Ontario: RyersIliescu.
- INDOLEAN, Ion (2017). "The Evolution of the Milicier Film Genre in Communist Romania". *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Dramatica*, 62(2), 161-171.
- IOVĂNEL, Mihai (2017). *Ideologii ale literaturii în postcomunismul românesc*. București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române.
- IOVĂNEL, Mihai (2021). *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*. Iași: Polirom.
- KANEVA, Nadia; POPESCU, Delia (2011). "National Identity Lite: Nation Branding in Post-Communist Romania and Bulgaria". *INTERNATIONAL journal of CULTURAL studies*, 14(2), 191-207.
- KUZMA, Konstanty (10 de octubre de 2011). "Reality and the Like. Lucian Pintilie's The Reenactment". *East European Film Bulletin*, 10. <https://eefb.org/retrospectives/lucian-pintilies-the-reenactment-reconstituirea-1967/> [01/11/2023]
- LINZ, Juan J.; STEPAN, Alfred (1996). *Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.

- MANOLESCU, Nicolae (2002). *Arca lui Noe. Eșeu despre romanul românesc*. București: Gramar.
- MARIN, Manuela (2020). “For Our Beloved Leader: Nicolae Ceaușescu’s Propaganda Portraits”. En Luciano CHELES y Alessandro GIACONO (Eds.), *The Political Portrait. Leadership, Image and Power*. London & New York: Routledge, 191-213.
- MATEI, Alexandru (2013). *O tribună captivantă. Televiziune, ideologie, societate în România socialistă (1965-1983)*. București: Curtea Veche.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2010). “La memoria de Ana Blandiana”. En Brigitte LEGUEN PERES, Margarita ALMELA BOIX y Marina SANFILIPPO (Eds.), *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*. Madrid: UNED, 97-114.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2014). “¿Cine independiente? El caso del cine rumano”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 27. https://www.um.es/tonosdigital/znum27/secciones/tintero-3-merida_cine.htm [01-11-2023]
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2023a). “La censura y el canon en la literatura infantil y juvenil durante el comunismo rumano: perspectivas y puntos de fuga bajo la sombra del gato Arpagic”. En Ramón TENA FERNÁNDEZ y José SOTO VÁZQUEZ (Eds.), *La censura de la literatura infantil y juvenil en las dictaduras del siglo XX*. Madrid: Dykinson, 69-186.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2023b). Díptico rumano: Literatura y cine aunados por la emoción trágica. *Versión Original: Revista de cine*, 331, 66-67.
- MOCANESCU, Alice (2011). “Practicando la inmortalidad: esquemas para conquistar el ‘tiempo’ durante la era de Ceaușescu”. *Estudios en Etnicidad y Nacionalismo*, 10 (3), 413-434. <https://doi.org/10.1111/j.1754-9469.2011.01092.x> [01-11-2023]
- NASTA, Dominique (2013). *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. New York: Columbia University Press.
- NASTA, Dominique (2016). “Contemporary Romanian Auteurs: Politics, Irony, and Reflexivity”. En Seung-hoon JEONG y Jeremi SZANIAWSKI (Eds.), *The Global Auteur. The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. London: Bloomsbury Academic, 159-178.
- NICOLAESCU, Sergiu (2011). *Viață, destin și film*. București: Editura Universitară.
- PĂTRAȘCU, Horia (2014). “Culisele Reconstituirii”, interviu de Ioan-Pavel Azap. *Film*, 1, 22–23.
- POPESCU, Alina (2017). “Une féerie musicale? Les coproductions cinématographiques entre la République Socialiste Roumaine et l’Union Soviétique”. *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, 17(1), 169-188.
- POPESCU, Cristian Tudor (2016). *Filmul surd în România mută. Politica și propaganda în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)*. Iași: Polirom.
- PREDA, Caterina (2017). *Art and Politics under Modern Dictatorships: A Comparison of Chile and Romania*. London & New York: Palgrave Macmillan.

- RACOVICEANU, Alexandru (septiembre de 1971). "Asediul. Cronică de film." *Cinema*, 9. <http://aarc.ro/en/articol/asediu-cronica-de-film> [10-11-2023]
- RADO, Petre (8 de enero de 1970). "O capodopera: Reconstituirea". *România literară*. <http://aarc.ro/articol/o-capodopera-reconstituirea> [21/11/2023]
- RÎPEANU, Bujor T. (2005). *Filmat în România – filmul de ficțiune 1970-1979*. Volumul II. București: Editura Fundației Pro.
- SEBESTYEN, Victor (2009). *Revolution 1989: The Fall of the Soviet Empire*. London: Hachette.
- SHAFIR, Michael (1978). "Who is Paul Goma?" *Index on Censorship*, 7(1), 29-39. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064227808532731> [21/11/2023]
- SHAFIR, Michael (2021). "România comunistă (1948-1985). O analiză politică, economică și socială". *Psihologia Socială*, 47, 105-108.
- STOJANOVA, Christina; DUMA, Dana (2012). "The New Romanian Cinema Between the Tragic and the Ironic". *Film International* 10(1), 7-21.
- STRAUSZ, László (2017). *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. London: Palgrave Macmillan.
- ȘERBAN, Alexandru (2009). *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Iași: Polirom.
- ȘERCAN, Emilia (2016). *Cultul secretului. Mecanismele cenzurii în presa comunistă*. Iași: Polirom.
- TIHANOV, Galin (2019). *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press.
- TISMĂNEANU, Vladimir (2005). *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*. Iași: Polirom.
- TISMĂNEANU, Vladimir (2006). *Raport final. Comisia prezidențială pentru analiza comunismului*. https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/media/documents/article/RAPORT%20FINAL_%20CADCR.pdf [21/11/2023]
- TISMĂNEANU, Vladimir (2020). "The Tragicomedy of Romanian Communism". En Ferenc FEHER (Ed.), *Crisis and Reform in Eastern Europe*. London & New York: Routledge, 121-174.
- TRONCOTĂ, Tiberiu (2006). *România comunistă: propagandă și cenzură*. București: Tritonic.
- VEIGA, Francisco (2002). *La trampa balcánica*. Barcelona: Grijalbo.
- ZAMFIR, Cătălin; FILIPESCU, Iancu (Eds.) (2015). *Sociologia românească: 1900-2010. O istorie socială*. Cluj-Napoca: Eikon.