

**Olivia N. Petrescu**

*Universidad Babeş-Bolyai*

## **Mundos ficcionales, espacios de evasión y de evocación en *Proyectos de pasado* de Ana Blandiana y *La casa limón* de Corina Oproae**

### **Fictional Worlds and Spaces of Escape and Evocation in *Projects of the Past* by Ana Blandiana and *The Lemon House* by Corina Oproae**

**Recibido:** 03.11.2025 / **Aceptado:** 05.01.2026

**Resumen:** En nuestro estudio partimos de la idea de que tanto Ana Blandiana como Corina Oproae narran, a través de procedimientos fantásticos, realistas o combinados, emociones y vivencias del comunismo rumano –percibidas contextual y subjetivamente, pero análogas en términos de drama y profundidad– a partir de las cuales se generan espacios de evasión y evocación. Nuestro enfoque se basa en la teoría de los mundos ficcionales y se centra en analizar paralelamente esa alternancia de historias personales y colectivas, incrustados en episodios concretos de la dictadura comunista en Rumanía. El análisis de los fragmentos

**Abstract:** In our study, we start from the idea that both Ana Blandiana and Corina Oproae narrate, through fantastic, realistic, or combined procedures, emotions and experiences of Romanian communism—perceived contextually and subjectively, but analogous in terms of drama and depth—from which spaces of evasion and evocation are generated. Our approach is based on the theory of fictional worlds and focuses on analyzing in parallel this alternation of personal and collective stories, embedded in specific episodes of the communist dictatorship in Romania. The analysis of the fragments examined aims to classify the fictional worlds

examinados se propone clasificar los mundos ficcionales presentes en los libros *Proyectos de pasado* de Ana Blandiana y *La casa limón* de Corina Oproae, dentro de las tendencias narrativas actuales, entre ellas la autoficción, con sus características y valores. Además, se pondrán de relieve los intersticios o portales de tránsito que determinan un replanteamiento espiritual y regenerador de los mundos ficcionales presentes en estos textos.

**Palabras clave:** mundos ficcionales, espacios, evocación, evasión, intersticios.

present in the books *Proyectos de pasado* by Ana Blandiana and *La casa limón* by Corina Oproae within current narrative trends, including autofiction, with its characteristics and values. In addition, the interstices or portals of transition that determine a spiritual and regenerative rethinking of the fictional worlds present in these texts will be highlighted.

**Keywords:** fictional worlds, spaces, evocation, evasion, interstices.

### 1. Ana Blandiana y Corina Oproae: dos voces auténticas

Ana Blandiana, seudónimo poético de Otilia Valeria Coman, es una personalidad emblemática de la literatura rumana del siglo XX y principios del siglo XXI. La poeta, narradora y ensayista nació en Timișoara en 1942 y es conocida sobre todo por su poesía y también por su disidencia manifestada en relación con las cortapisas de la censura comunista. De hecho, su padre fue comandante durante la Segunda Guerra Mundial y luego profesor sacerdote en la catedral ortodoxa de Oradea, motivo por el cual fue condenado a la cárcel; fue liberado después de seis años pasados en el presidio, pero murió a poco tiempo tras su liberación. A su vez, Blandiana, que publicó sus primeros poemas en la prensa rumana en 1959, pasaría a lo largo de su carrera literaria por etapas muy duras, marcadas por denuncias, vigilancia política y prohibiciones oficiales. A pesar de los obstáculos y adversidades propias del régimen comunista, en 1964 publica su primer libro de poemas: *Persoana întâia plural (Primera persona del plural)*, inicio de una fructífera trayectoria literaria que llega hasta nuestros días (Sasu 2006: 172-174).

Ana Blandiana es autora de treinta libros de poesía, dos volúmenes de cuentos fantásticos, nueve libros de ensayos y de una novela, traducidos a más de veinte idiomas. Destacada opositora al régimen dictatorial rumano, ella forma parte de aquellos escritores que concibieron su misión como la de testigos de su tiempo y la literatura como una forma de resistencia moral ante las vicisitudes de la historia. En su obra, la trayectoria personal se convierte en paradigma de un destino colectivo y su obra en la voz del pueblo rumano. Al igual que la rusa Anna Ajmatova o el checo Václav Havel, Ana Blandiana fue rehabilitada después de la caída del comunismo en 1989 y su escritura llegó a ser un símbolo de valentía e integridad moral ante un poder totalitario. Además,

se la considera una de las voces literarias más representativas de la literatura rumana contemporánea, premiada internacionalmente con galardones que reconocieron la importancia de su contribución al mundo, como el Premio Herder de la Universidad de Viena en 1982, su investidura con el título Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca en 2021, el Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2024 o miembro titular de la Academia Rumana en 2025.

Su producción poética es, sin duda, su actividad literaria más difundida, pero nosotros optaremos por analizar una de sus producciones narrativas más personales que consta de once relatos: *Proyectos de pasado* (2008, editorial Periférica, en la excelente traducción de Viorica Patea y Fernando Sánchez Miret), publicada por primera vez en rumano en 1982 bajo el título *Proiecte de trecut*. En 2011, la misma editorial española lanzaría otro volumen de prosa titulado *Las cuatro estaciones* —cuya versión rumana (*Cele patru anotimpuri*) se remonta a 1977— que, al lado del primero mencionado y objeto de nuestro análisis, comprende las prosas fantásticas más importantes que se han escrito durante el régimen comunista, según la crítica rumana. Nicolae Manolescu considera que estos libros contienen “páginas antológicas” (2014: 236)<sup>1</sup>, mientras que Mircea Iorgulescu aprecia la obra de Blandiana en estos términos:

La escritura de Ana Blandiana, tanto en prosa como en poesía, se caracteriza por una tensión entre transparencia y simbolismo, donde la sencillez formal encubre una profunda reflexión ética. Su obra articula una poética de resistencia que transforma la experiencia individual en una meditación universal sobre la libertad y la dignidad humana. (1978: 46)

Hasta hoy en España se ha traducido mucha poesía de Blandiana, entre cuyas características se encuentra la de que su aparente claridad formal se basa en una “compleja meditación metafísica que dialoga con la tradición europea y, al mismo tiempo, la subvierte” (Manolescu 2008: 1044). En este sentido, la poesía de Ana Blandiana se suele asociar con el neomodernismo y la deconstrucción del canon, ideas innovadoras para la generación de los años sesenta. Lo que une quizás su lírica con su narrativa es lo que observaba Lidia Vianu, a saber, la creación de espacios literarios de “resistencia simbólica, con un lenguaje, deliberadamente depurado, que funciona como un refugio y a la vez como arma contra la opresión ideológica” (1998: 67). Es este un rasgo que une su producción con la literatura concentracionaria.

He aquí brevemente los volúmenes españoles más relevantes, junto con sus años de publicación: *Mi patria A4* (2014, Editorial Pre-Textos, en la traducción de Viorica

<sup>1</sup> Las traducciones del rumano, si no se especifica de otra manera, son nuestras.

Patea y Antonio Colina), y otras ediciones bilingües: *Octubre, noviembre, diciembre* (2017, Pre-Textos); *Variaciones sobre un tema dado* (2021, Visor de Poesía); *Primera Persona del Plural/ El Talón Vulnerable* (2021, Visor de Poesía) y *El sueño dentro del sueño y otros poemas* (2024, Visor de Poesía, traducción de Viorica Patea y Natalia Carbajosa). Cabe mencionar que el volumen *Mi patria A4* ha tenido también su versión en catalán, *La meva pàtria A4* (2015, editorial Cafè Central-Eumo), cuya traducción ha sido galardonada con el Premio Jordi Domènech de la poesía y recibido por Corina Oproae, poeta, traductora y narradora cuya obra trataremos a continuación.

Corina Oproae nació durante la dictadura comunista en 1973 en la ciudad de Făgăraș, Transilvania. Con la llegada de la democracia, se mudó a Cluj-Napoca y se graduó en filología inglesa e hispánica por la Facultad de Letras de la Universidad Babeș-Bolyai, y allí empezó a trabajar como profesora de español. Sin embargo, en 1997 llegó a España como becaria y desde 1998 se estableció en Barcelona, ciudad donde reside hasta el presente. Voz entrañable y luminosa, escribe poesía y prosa en español y en catalán, reflejando —para parafrasear las palabras del prestigioso poeta Dinu Flămând en el prefacio a su primer libro de poesía, *Mil y una muertes*— una escritura íntima y bilingüe situada entre la experiencia personal y la memoria cultural. En la última década ha adquirido una experiencia poética pujante, publicando los siguientes volúmenes, los dos primeros en español y rumano, *Mil y una muertes* (Editorial La Garúa Libros, 2016) y en rumano *O mie și una de morți*, Editorial Școala Ardeleană, 2018), *Intermitencias* (Sabina Editorial, 2018 y en rumano *Intermitențe*, Editorial Școala Ardeleană, 2022), *Desde dónde amar* (2021, Pre-Textos) y *La mà que tremola* (2020, Llibres del Segle). Muchos de sus poemas en español ya forman parte de antologías publicadas en España y América Latina. Al mismo tiempo, ha traducido al catalán y al castellano a autores rumanos esenciales como Marin Sorescu (*Per entre els dies*, con Xavier Montoiu; Premio Cavall Verd Rafel Jaume de Traducción Poética), Lucian Blaga, Gellu Naum, Ana Blandiana, Norman Manea, Dinu Flămând, Tatiana Țibuleac, Ioan Es. Pop y Angela Marinescu. También es autora y traductora de *La poesía del siglo XX en Rumanía* (2022).

Tal como declara Corina Oproae en los diarios *El País* (15/02/25) y *La Vanguardia* (19/09/24), la elección del castellano y catalán como lenguas literarias procede no solo de la pasión que desde joven le despertaron las literaturas española y latinoamericana, sino también del sentimiento que el español le ofrecía una voz y una identidad diferentes para indagar temas profundos y personales. Ciertamente es que dejó voluntariamente de escribir en rumano tras la muerte de su madre, viendo pues este cambio como una forma de reconciliarse con la vida y construir nuevos territorios y mundos literarios. El objeto de nuestro análisis comparativo es su volumen de prosa *La casa limón* (2024), novela que fue declarada ganadora del XX Premio Tusquets Editores, por su escritura precisa y evocadora, cruda y onírica, y por el testimonio de vivencias históricas de la

Europa del Este, según las consideraciones del jurado, transcritas de la última portada del libro.

Partimos de la idea de que ambas autoras narran, por procedimientos que derivan de la línea onírica, fantástica, realista o de una combinación de estas, emociones y vivencias del comunismo rumano que se perciben subjetiva y contextualmente, pero que tienen sugerentes analogías en términos de drama y profundidad. Nuestro enfoque se centrará en sorprender paralelamente esa alternancia caleidoscópica de historias personales o colectivas, incrustadas en diversos episodios de la época comunista en Rumanía, la cual, por otra parte, remite a las características de cualquier tipo de totalitarismo y a su atmósfera cargada de miedo y falsedad. Para poder salvarse de la historia cruel, ambas escrituras recurren a espacios de evasión y de evocación, convertidos en mundos ficcionales y sostenidos por toques poéticos y oníricos que acabarán derrumbando muros para abrirse a otros espacios.

## **2. *Proyectos de pasado* y *La casa limón*: mundos ficcionales y otros espacios**

Aunque menos conocidos que sus poesías, los libros de los cuales nos vamos a ocupar despliegan tanto imágenes tiernas como dolorosas que evocan a un país sufrido y mutilado intelectualmente. Un primer aspecto que comparten estos dos textos narrativos es que nacen como volúmenes de cuentos que forman un todo, al igual que *The Dubliners* de Joyce o *In Our Time* de Hemingway. Sin embargo, mientras *Proyectos de pasado* ha mantenido sus trazas originales de libro de cuentos, *La casa limón*, según cuenta la misma autora, cambió su forma para transformarse en novela.

Efectivamente, en ambos libros se percibe una vena autobiográfica, inextricablemente vinculada a la memoria y la autoficción, pero, dada la época en la que escribe Ana Blandiana, sus cuentos se acercan más a la literatura concentracionaria y testimonial, encontrando puntos de contacto con la de Mijail Bulgákov en *El Maestro y Margarita* y de Herta Müller en *En tierras bajas*. Como consecuencia, muchas veces se acude a lo fantástico para denunciar lo grotesco de la vida bajo un régimen autoritario que dominaba casi todos los países de la Europa del Este entre 1945 y 1989. Como obras modernas, las ficciones de Blandiana se inscriben en las líneas trazadas por E. A. Poe, Kafka y Mircea Eliade, continuando con las tendencias más modernas de Borges y Cortázar, entre otros. En la época de su escritura, aunque los moldes del realismo socialista —presentes en la cultura rumana hasta principios de los sesenta— se habían superado, la expresión literaria y artística estaba todavía censurada, y, consecuentemente, lo fantástico y el realismo mágico representaban, mucho más que cualquier otro estilo literario, formas aptas de cuestionar las normas socioculturales impuestas y de criticar ingeniosamente las estructuras del poder. Al mismo tiempo, a través de estos cuentos se entretejen

intersticios entre el desolador espacio real y el de la imaginación o del sueño, dando lugar a portales de tránsito hacia mundos ficcionales que erosionan las certezas del positivismo comunista y se rebelan en contra de un régimen que trataba de aniquilar al ser humano.

Por otro lado, ya en tiempos de libertad y democracia, aproximadamente unos treinta y cinco años después de Herta Müller o Ana Blandiana, Corina Oproae publica *La casa limón*, una novela cuya acción transcurre en los últimos y más crudos años de la dictadura. La narración se realiza a través de los ojos asombrados de una niña que se convertirá en adolescente y luego en adulta y que se desdobra varias veces a lo largo de la narración de su historia de familia. Sin embargo, “*La casa limón* muestra una complejidad mayor que una voz estereotipada de un narrador, casi siempre adulto, que reacciona y recrea su mundo autofictivo” (Martínez 2024). Esta observación evidencia las voces polifónicas de la misma protagonista y los recuerdos poéticos escritos siempre en primera persona, a menudo con elementos líricos y fantásticos. Si bien estos últimos son menos frecuentes que en la prosa de Blandiana y se asocian con los traumas del crecimiento, ellos tienen la misma belleza y delatan un grado similar de vulnerabilidad que en la obra de la maestra rumana. La propia transformación de la narradora de Oproae en mujer adulta incorpora en sí dos planos, uno fantástico y otro realista, que se entrelazan delicadamente a raíz de una necesidad devoradora de leer y ser leída. Así, el primer plano de la novela surge de la inocencia mágica que corresponde a la infancia ensimismada y pasada en castillos de libros, entre caricias y juegos familiares que crean arquitecturas interiores rebosantes de lecturas y sueños; por el contrario, el segundo plano, realista, remite a las numerosas atrocidades de la época, testimoniados a flor de piel: la demolición de edificios, las violaciones de todo tipo, los abortos clandestinos, la presencia de los informadores y las persecuciones políticas, la hegemonía del miedo, del frío, de las enfermedades y, sobre todo, de las muertes; todo ello en medio de una cadena de transformación y evolución espiritual.

Para los lectores rumanos, el telón de fondo remite, sin duda, al último período del régimen comunista bajo la dictadura de Ceau escu, es decir desde mediados de los años ochenta hasta la caída del comunismo en 1989, aunque nunca se menciona al tirano, sino se alude a él bajo el nombre del Gran Dirigente. Tampoco hay ninguna referencia a un lugar en concreto, motivo por el cual las vivencias dolorosas y subjetivas se vuelven, a fin de cuentas, universales.

De hecho, se podría afirmar que la narración de Oproae se nutre, igual que la de Blandiana, de la tradición de la autoficción y de la literatura antitotalitaria que recuerda los eventos trágicos ocurridos durante un determinado régimen opresor, desde castigos, penas de toda índole hasta muertes. Uno de ellos es, por ejemplo, el episodio del compañero que, por haber roto el cristal del cuadro del Gran Dirigente, es expulsado

de la escuela; otro, en cambio, anticipa la osadía intelectual de la joven protagonista que culminará con la prohibición de continuar su carrera universitaria, por el mero hecho de haberle ofrecido un diccionario a la profesora de adoctrinamiento comunista, la cual se expresaba mal en su lengua materna.

Lo que destaca en las dos prosas es la alternancia de “lucidez moral con una sensibilidad poética” (Simion 1989: 212), revelando unas escrituras situadas entre la confesión y la alegoría, con una asumida responsabilidad intelectual.

De todas maneras, la mayoría de los cuentos de Ana Blandiana aspiran a ser una crónica de la historia de Rumanía en la segunda mitad del siglo XX, mediante la representación de la vida cotidiana documentada y evidenciada por sus personajes, convirtiéndose esta reflexión en un acto estético y ético. La etapa histórica reflejada en *Proyectos de pasado* es más larga, muchos de los episodios son narrados en primera persona y relatan incluso etapas anteriores al nombramiento de Ceaușescu como presidente del Estado, refiriéndose por ejemplo a las deportaciones de los años 50, la colectivización forzada, las detenciones del gobierno de Gheorghe Gheorghiu Dej y la atmósfera represiva de los años 80.

En realidad, cualquier creación literaria o cultural, independientemente del ámbito o período al que pertenezca, implica inevitablemente cierto grado de subjetividad, ya que el conocimiento en sí implica una reflexión subjetiva de la realidad. En este sentido, Maurice Blanchot explicaba cómo la chispa creadora de cada uno de los autores se proyecta en una “intimidad radiante” (1957: 124), relacionándola con un reflejo de todas las cosas que nos rodean por dentro y por fuera. Para poder resaltar fragmentos que consideramos más relevantes en la consolidación de los mundos ficcionales, nos planteamos sondear brevemente los efectos de la desorientación radical que admite la espacialidad-temporalidad moderna. Así, avanzamos la idea de que la subjetividad implica referencias plurales y no solo una valorización unívoca y singular de la materia objetiva, determinando lo que se ha llamado la teoría de los mundos ficcionales, con múltiples aplicaciones en la hermenéutica literaria. Analizaremos, pues, su estructura, sus límites, sus relaciones con la realidad exterior y la forma en la que los elementos semióticos y narrativos propuestos construyen dicha realidad interna.

## 2.1. Mundos ficcionales

La idea de los mundos posibles viene a reforzar la necesidad de una semántica no mimética de la ficcionalidad, como consecuencia de los inconvenientes que se le presentan al paradigma anterior, que relacionaba las ficciones sólo con los parámetros del mundo realista. El concepto se remonta a la filosofía platónica y aristotélica, pero fue desarrollado por Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz en el siglo XVII, quien lo concibió como ideas en la mente de Dios (Rescher 1969: 187). El sistema filosófico

de Leibniz parte de la existencia de las mónadas, elementos espirituales indivisibles e independientes entre sí, cuya fuerza manifestada en el exterior da origen a la materia, es decir, a los mundos posibles. En virtud de un optimismo conformista, Leibniz sostiene en su tesis que nuestro mundo, creación divina, es el mejor de una infinitad de mundos posibles, modelo caracterizado por parámetros de la necesidad y de la posibilidad (189-203). Su visión es claramente teológica y en la filosofía contemporánea ese aspecto ha sido sustituido por el semántico, acepción respaldada por la noción de verdad de una proposición lógica. En otras palabras, si esta verdad resulta de la correspondencia de una afirmación con la realidad, entonces la existencia de innumerables mundos posibles conlleva que una misma proposición pueda ser verdadera en algunos mundos y falsa en otros. Esta noción se encuentra ampliamente desarrollada en la ficción moderna.

En el siglo XX, teóricos de la literatura como Lubomír Doležel (1998 en inglés y en 1999 traducido al español), Thomas Pavel (1986 y en 1991 traducido al español), Umberto Eco (2013) o Marie-Laure Ryan (2004) adaptaron el concepto filosófico leibniziano a la ficción y a las teorías narrativas. Afirmaron que los mundos de un texto literario no deben juzgarse por su verdad, sino por su verosimilitud, o sea por su coherencia interna, su consistencia narrativa, su macroestructura y su propia ontología. Corroborando lo anterior con la semántica modal elaborada por Saul Kripke (*apud* Oltean 2003: 66) y, posteriormente, por Thomas Pavel (1986), se deduce que cualquier sistema formal se caracteriza por tres elementos esenciales: un conjunto de mundos posibles, el mundo real y la relación de posibilidad-accesibilidad que define el hecho de que ciertos mundos son accesibles desde el mundo realista original. De tal manera, la teoría nos permite clasificar diversas formas de universos ficcionales: mundos de ficción realista, de fantasía y ciencia ficción, mundos utópicos y distópicos, creando un marco de análisis que establece la autonomía de la ficción y la construcción de realidades alternativas.

Garrido Domínguez considera que la noción de mundo posible ha encontrado un notable eco en la ficción literaria moderna, ya que desde cierto punto de vista se considera que “cada obra literaria instauro un mundo posible, aunque sometido a un análisis minucioso” (1997: 14). No obstante, matiza que hay que admitir que su existencia es independiente y anterior al acto de creación. A todo ello se añade la posibilidad de que los mundos ficcionales resulten contradictorios, así como el hecho de que no sean mutuamente reductibles (Pavel 1991: 66-68). La solución estaría en aceptar la noción de mundo posible, pero eliminando el contexto lógico-ontológico del mismo. Esa semántica específicamente literaria podrá aplicarse tanto al caso de Blandiana como al de Oproae, con la observación de que la naturaleza textual de los mundos ficcionales nos indicaría la prevalencia de unos de ficción realista y otros de ficción fantástica.

Aún más, Lubomir Doležel (1999) elaboró una teoría completa acerca de la ficción literaria fundamentada en el marco de un modelo de la multiplicidad de mundos, en la

que rechazaba las tradiciones miméticas y la existencia de un único mundo. Según su visión, los mundos posibles son paralelos, sin una relación jerárquica entre ellos, con lo que se rompen las ataduras que han convertido el mundo real en punto de referencia. En otras palabras, podemos afirmar que los mundos ficticiales y sus espacios creados se han emancipado definitivamente en el siglo XX y, de hecho, las realidades virtuales del XXI nos lo acaban de confirmar.

Antes de ejemplificar los espacios examinados en nuestras obras y con el fin de conseguir la fusión entre las teorías narrativas, los espacios de ficción y la semántica de los mundos posibles, presentaremos los principales valores de los mundos ficticiales mencionados, según los postulados de Doležel, evidenciados en la tabla 1:

	<i>Proyectos de pasado</i>	<i>La casa limón</i>	Postulados de Doležel (1999)
<b>Mundos posibles realistas</b>	-espacios de evocación: períodos totalitarios en general (la dictadura comunista de Rumanía en especial); -dimensión cognoscitiva: comprender el presente a través de la recuperación del pasado doloroso;		-los mundos ficticiales son accesibles desde el mundo real (1999: 36); -valores axiológicos y epistémicos predominantes;
<b>Mundos posibles fantásticos</b>	-espacios de evasión onírica y fantástica; -aparición de ángeles y otros sucesos míticos; -matices maravillosos, puesto que es una prosa escrita en plena dictadura, por lo cual se exponía a la censura;  - en las dos prosas se profundiza la dimensión espiritual y metamórfica;	-espacios de evasión onírica, con elementos pseudofantásticos cuya naturaleza se esclarece a partir de estados de alucinación; -matices más cercanos a lo real maravilloso, debido, por un lado, a la particular postura de la narradora, caracterizada por el asombro, y, por otro lado, al hecho de que es una prosa escrita en libertad;	-a los mundos ficticiales se accede a través de canales semióticos (42); -el conjunto de mundos ficticiales es ilimitado y variado (40); -los mundos ficticiales son conjuntos de estados de cosas posibles, sin existencia real (35). -valores ontológicos irreversibles;
<b>Portales de tránsito</b>	-dada la extensión muy variada de los portales de tránsito, en nuestro caso se denominarán <i>intersticios</i> ; -en las dos prosas se vislumbra la dimensión regenerativa.		-los protagonistas ficticiales y sus prototipos reales están conectados por unos portales entre los distintos mundos o <i>intermundos</i> (36).

Tabla 1. Clasificación de los mundos ficticiales, según los postulados de Doležel (1999), aplicada a las narrativas analizadas (elaboración propia)

## 2.2. Espacios de evocación

El cuento que da título al volumen *Proyectos de pasado*, quizás el relato más simbólico de todos, narra la historia de la detención de los invitados a una boda durante los años 50. Este episodio documenta los primeros arrestos efectuados en nombre de la política de colectivización. La narradora es una niña que recuerda con horror la cruda

experiencia de su tío Emil, tratando a su manera de conceder significado racional al drama de la deportación que tuvo lugar en la lejana llanura de la cuenca danubiana:

Y si algo permaneció en mi memoria fue la palabra «Bărăgan», envuelta por todas aquellas cosas que despertaban terror en la mente de una niña, que dejaba de asustarse de dragones y ogros, fantasmas y brujas para empezar a asustarse, de manera mucho más misteriosa, y, por tanto, infinitamente más terrible, de las palabras corrientes, palabras que los demás pronunciaban con un espanto que, incomprensible y amplificado, se le transmitía también a ella. «Bărăgan» era una de esas palabras. Otra era «llevar». (Blandiana 2008: 177)

En realidad, la deportación significa un desarraigo absoluto, un acto de deshumanización que se materializa en un viaje sin vuelta y su efecto implica, casi siempre, el aislamiento y la pérdida de uno mismo:

En menos de dos horas, sin pedirles la documentación ni preguntarles para qué estaban allí, los subieron a todos a los camiones que habían parado delante de la puerta con aquel chirrido espectacular, y durante la misma noche los llevaron cerca de una estación que no pudieron reconocer; allí los introdujeron en vagones de mercancía, que, durante varios días (por entre las rendijas de las tablas se podía apreciar fácilmente el color del aire, el día y la noche) se deslizaron y se detuvieron [...] una voz áspera, ahogada por la distancia y por el ruido del motor, les gritó con sarcasmo que se les brindaba la posibilidad de ganarse el pan por sí mismos y que no se les permitía alejarse de aquel lugar ni acercarse a las poblaciones vecinas. Cuando se quedaron solos, volvieron a contarse: eran nueve. Y a su alrededor estaba Bărăgan. (184)

De tal manera, los deportados en las llanuras de Bărăgan se vieron obligados a repetir la experiencia de Robinson Crusoe, pero sobreviviendo en una isla rodeada de tierra en lugar de agua. Su colonia penitenciaria carecía de guardianes ni alambrados, porque todo el país se había convertido entonces en una gran cárcel. Durante sus once años de deportación los personajes se salvan gracias al ingenio, al azar o al milagro. Dan a luz a dos niños y lo que es más importante es que convierten su exilio en una experiencia iniciática reveladora. Después del desarraigo, se sienten incapaces de volver a adaptarse a la sociedad que les ha condenado al ostracismo y saben que su vida futura supone renunciar a la libertad interior que alcanzaron en la isla.

En cuanto a la isla, ha quedado presente en su vida para siempre. No sólo no ha hecho ningún esfuerzo por olvidarla, sino que ha mantenido por todos los medios el recuerdo vivo de aquella célula

arquetípica de la vida, que consideraba una experiencia iniciática, y que [...] siempre trataba de revivir. Idealizaba cada vez más su sufrimiento, a medida que envejecía, contraponía el padecimiento terrible de aquella experiencia límite a la mediocridad de la vida actual, construyendo con una fruición incansable unos cada vez más fantásticos e ideales proyectos del pasado. (185)

En *La casa limón* asistimos a tragedias individuales que aluden al caos de la sociedad rumana ahogada y aterrorizada por la dictadura. Esta vez el escenario es la escuela comunista “Radu Negru”, donde los niños son duramente castigados por su natural inclinación a la rebeldía juguetona:

Al despacho del director solo falta por ir el compañero nuevo, pero nadie lo llama. El chico se va a casa también. Quizás el director lo mande llamar mañana. Sin embargo, no hay mañana. El Gran Dirigente nos mira detrás del vidrio impoluto como desde un ayer inquebrantable, como si nada hubiera sucedido. Al día siguiente, el chico nuevo no vuelve a clase. (Oproae 2024: 29)

Al mismo tiempo, en el espacio urbano, las casas se derrumban por órdenes oficiales, para dar lugar a bloques de pisos grises y austeros, cuyas condiciones de vida aumentan la degradación y humillación humana.

Papá me ha llevado a ver cómo unas máquinas gigantes llamadas excavadoras reducen a escombros nuestra casa y las de nuestros vecinos. [...] Los que en nuestro país se preocupan por la gente nos la han cambiado por un piso en un bloque de color gris [...]. Vamos a vivir como todo el mundo, en una caja de cerillas donde nos escuchamos los unos a los otros cuando tiremos de la cadena del retrete, cuando resoplemos por la noche y donde nos vamos a oler en todo momento para saber que estamos vivos y no muertos. (53)

De ese modo el régimen comunista se proyecta en la novela, mientras que la niña, situada en una posición de autodefensa, sigue recibiendo constantemente del entorno, tal como apunta Emilia Conejo (2025), ráfagas de miedo, susurros, palabras apenas pronunciadas y silencios. Otro momento que refleja con claridad la realidad de los países del Este es el viaje en un tren viejo, en una época en la que el frío, la nieve y los constantes parones alteran el curso normal del tiempo, convirtiendo la muerte en la única constante.

Mamá sale al pasillo para ver si ha llegado alguna información acerca de nuestra interminable parada y yo me tumbo sobre dos asientos de piel

fría. [...] ¡Tengo tanto frío! Ya no puedo mover las extremidades de mi cuerpo. En veintinueve, dejo de contar y pienso que, si seguimos así, acabaremos muriéndonos, mamá, Eva y yo y cada uno de los pasajeros de este tren al que en un momento de mala suerte decidimos subir. (187)

En efecto, se podría apreciar la novela de Oproae como un verdadero *Bildungsroman*. Al principio, la niña que no tiene nombre vive diversas experiencias lúdicas con sus pocas amigas del pueblo y, sobre todo, con su padre, antes de que este pierda la memoria. Más tarde pasará por los ritos iniciáticos del paso a la madurez, como el de recorrer sola el camino del campo y el descubrimiento del erotismo. También asistirá a unas cuantas muertes y sepelios, a causa de enfermedades, suicidios o delaciones. Con cada pequeña pérdida y tragedia familiar, la dimensión narrativa adquiere una mayor profundidad, reforzando la vertiente espiritual, aunque esta se explique parcialmente en clave de alucinación, fiebre muy alta o reacción alérgica desmesurada:

Creemos a pie juntillas en la verdad de sus visiones y sus sueños, que encapsulan la realidad y la dibujan en ese inconsciente desbordante de explosiones líricas. Miramos ahí, hipnotizados, hacia ese pensamiento mágico que genera la convicción de que la fuerza del pensamiento puede provocar cambios en el exterior, curar y provocar enfermedades, como la del propio padre. Solo a medida que va creciendo y desprendiéndose de este pensamiento mágico vamos sabiendo que esos trances infantiles, esas explosiones líricas, esos raptos visionarios, son en realidad el producto de una reacción alérgica o de un exceso de fiebre. (Conejo 2025)

Por su parte, los cuentos de Ana Blandiana titulados “Aves voladoras para el consumo”, “En el campo” e “Imitación de una pesadilla” representan un fiel reflejo de lo que fue la vida cotidiana bajo el comunismo, marcada por el avance del miedo y del hambre y por una penuria generalizada. Cabe señalar que casi toda la obra de Blandiana puede leerse desde la perspectiva de la literatura como memoria cultural, entendida como un dispositivo que preserva y da más significado a experiencias individuales o colectivas. Dicho en las palabras de Assmann, estamos ante una literatura que funciona como “un medio simbólico que transforma la experiencia histórica en formas narrativas y poéticas capaces de perdurar” (2011: 37-38).

Como rasgo general, en la narrativa de las dos autoras, independientemente de si se trata de la llanura de Bărăgan, de los pueblos de Transilvania, de las zonas de Bihor, de la cuenca del Danubio o de ciudades como Bucarest, Cluj o Făgăraș nombradas explícitamente o simplemente aludidas, el espacio físico, geográfico y de evocación — tanto urbano como rural— apunta a un territorio sufrido, hallado siempre bajo el signo

del binomio vida-muerte, cuya función es cognoscitiva. Aunque parece estar anclado en el período oscuro del comunismo, el mismo lugar logra temporalizarse y volverse diáfano a través de la evocación. En otras palabras, los territorios recordados llegan a ser evasivos, como si se difuminaran por la mirada asombrada de los personajes. La narración oscila entre el mundo de la ficción realista y el de la autoficción, con elementos fantásticos y, a veces, maravillosos. Asimismo, presenciamos una transformación prodigiosa de los seres humanos: si el sistema opresivo se esforzaba por anular su humanidad, los protagonistas demuestran lo contrario a través de su capacidad de soñar y de experimentar metamorfosis que, finalmente, les permiten vivir sin miedo.

### 2.3. Espacios de evasión e intersticios

Según la crítica literaria, hay dos constantes que definen la narrativa de Ana Blandiana: “imaginar significa recordar” y “lo fantástico, elemento que no se opone a lo real, sino que constituye sólo su representación más llena de significados”. Estos aspectos han sido destacados por Klaus Hensel, que puntualiza:

El punto de partida de los cuentos de Ana Blandiana es siempre un acontecimiento banal que revela mediante algo inesperado —que se escapa a la lógica normal— el día a día, indigno para un ser humano, en un régimen totalitario. El carácter fantástico se consigue mediante las estrategias narrativas que se desarrollan con una lógica propia e irrefutable que les confiere un aura misteriosa y estremecedora. (Hensel 1991)

En este orden de ideas se establece un estilo narrativo donde coexisten en total simbiosis elementos de ficción realista, de la geografía física, junto con elementos fantásticos, imaginados o surgidos mediante unos milagros inesperados. Esta es una de las construcciones que más llama la atención por su carácter consustancial, ya que los espacios ficcionales se construyen de manera recíproca en torno a dos polos opuestos: el mundo trágico de lo vivido y lo testimoniado, y el mundo fantástico y mágico que aspira a lo ideal, sin el cual la existencia carecería de sentido.

El extraordinario viaje de la iglesia de madera que salió de la aldea de Subpiatra (en la Sierra de Bihor) a finales del siglo XVIII, más exactamente en el invierno del año 1778, forma parte de los acontecimientos que, aunque reales, pertenecen por su propia naturaleza a lo fantástico, y que pasados por la realidad, aunque bajo el signo de lo milagroso, brindan a la irrealidad un prestigio incuestionable, y a la vez, totalmente innecesario. (Blandiana 2008: 315)

En cambio, la novela *La casa limón* arranca con la cita de Louise Glück: “We look at the world once, in childhood. The rest is memory”, como si anunciara que el tono de la narración sería el del recuerdo y el del cuento a través de las experiencias y la imaginación de la niña. Desde el inicio, esta se nos presenta refugiada dentro de su castillo de libros, sugiriendo que la lectura y la escritura son su forma particular de esquivar el dolor y la tristeza. No obstante, aunque el mundo mágico podría parecer hermético al estilo borgesiano, el contacto con el exterior no se rompe totalmente, lo que da lugar al *espacio intersticial*. Así se constituye una especie de portal de tránsito pseudofantástico que pone en contacto los mundos ficcionales:

No recuerdo cuántos años tengo, pero sí que vivo debajo de una gran mesa de madera, en un castillo infinito, cuyos muros están hechos de libros. (Oproae 2024: 15)

[...] Solamente leo. De vez en cuando, alguien se acuerda de mi existencia y abre cautelosamente la puerta del castillo. Se sienta a mi lado y lee mis libros. Juntos engullimos libros como orugas impacientes. Compartimos la esperanza de que algún día nos transformemos en mariposas translúcidas hechas de palabras. [...] Tampoco quiero salir de ahí para vivir mi vida, como suele decirse. Solo quiero que alguien me rescate para poder seguir viviendo esta otra vida. Estoy preparada. Necesito que alguien me escriba. (19)

Dentro de lo fantástico, observamos el importante papel que desempeña lo onírico en la narrativa de Blandiana, asunto que es tratado como un mundo ontológicamente independiente, pero también como un puente o escenario hipotético que podría suceder en cualquier momento de la vida real, tal como se observa en el cuento “Lo soñado”<sup>2</sup>:

Me di cuenta de que en un sueño, no es la persona soñada la importante, sino la que está soñando. No obstante, una vez que me vino esta idea, y considerando que no existía ni la más mínima duda de que la persona soñada era yo, no me quedaba más que descubrir quién era aquel que, durmiendo, conducía mi destino por los caprichos de su sueño y del estremecer de cuyo párpado soñoliento estaban suspendidas mi vida y mi muerte. Una pregunta retórica, con una respuesta desconocida y casi indiferente, porque si yo no era el tirano dormido, quienquiera que éste fuera, mi destino carecía en igual medida de escapatoria. (2008: 171)

---

<sup>2</sup> Según lo manifiesta la autora en varias entrevistas, los censores habían permitido la publicación del libro en el año 1982 solamente después de la concesión a Ana Blandiana del Premio Herder, sin que reclamaran las metáforas oníricas que aludían al dictador.

La evasión también se manifiesta en *La casa limón*, título que alude al hogar abandonado por causa del régimen y que provoca sueños y escapadas hacia lo fantástico, en busca de la matriz maternal o de cualquier alivio metamórfico.

Me veo encogiendo y menguando hasta llegar a ser una bola de carne del tamaño de una nuez, de nuevo en el vientre de mamá. [...] Pienso que me quedaré ahí para siempre sin poder salir y que, con el tiempo, a mamá le crecerá un nogal en el vientre y luego le brotará por la boca. También pienso que papá nunca habla mucho, y menos por teléfono. Seguramente es para que no le escuchen los de la Securitate y se lo cuenten luego a nuestro Gran Dirigente. (Oproae 2024: 69)

No sé caminar. Me desplazo deslizándome por el aire. Para que se produzca el movimiento, tan solo tengo que desearlo. (...) Me doy cuenta de que soy medio magnolia, medio humana. [...] Pienso en papá y es como si pudiera tocar su tristeza y sus preocupaciones. Me he vuelto flor porque necesito percibirlo allá donde esté y lo consigo. (151)

Resulta lógico, por consiguiente, que aparezcan todo tipo de personajes, plantas, animales y figuras angelicales o fantasmales, que a menudo desarrollan sus existencias en mundos paralelos, fuera del espacio rural que se les ha concedido, siendo el espacio rural uno que en muchas culturas se considera como guardián del patrimonio ancestral y de los ritos de paso. Por tanto, las vías de escape narrativo son múltiples: lo fantástico, lo imaginario, los sueños y la evocación de escenas de la infancia son, todos ellos, procedimientos de autoficción que sirven a este propósito de liberación-redención.

En lo que nos concierne, compartimos la opinión de Viorica Patea, la traductora de Ana Blandiana, la cual afirma en el prefacio del libro que “el recuerdo es un modo de devolver a la realidad” sus contenidos suprimidos, censurados, bajo una forma de justicia *a posteriori* (2008: 28). Además, consideramos que el acto de rememorar no es nada unívoco, ya que la multiplicidad fluctuante de los mundos ficcionales es siempre subjetiva. Si el primer espacio narrativo se construye a través del recuerdo combinado con la imaginación y adornado con elementos de realismo mágico, su dimensión sería efectivamente recuperadora e integradora en una especie de salvación justiciera en el periodo posrégimen, por haber conseguido desvelar zonas prohibidas de la historia y por abrir a la vez nuevos horizontes de interpretación.

Un ejemplo de ello sería el cuento “Aves voladoras para el consumo”. En concreto, para resolver la escasez crónica de alimentos de primera necesidad y para evitar la humillación de las colas interminables, la señora L. decide improvisar un criadero de pollos en su balcón. El hecho de procurar una gallina clueca es una aventura casi mágica, al cabo de la cual la protagonista, profesora universitaria, descubre estupefacta la eclosión de doce angelitos. El mundo ya no es una masa opaca de simples materialidades, sino

un lenguaje vivo cargado de mensajes espirituales. De ahí llegamos a la conclusión de que Ana Blandiana coincide con Novalis en que estamos más cerca de lo invisible que de lo visible y que, por lo tanto, los límites vacilantes de su universo fantástico construyen una geografía que denuncia una realidad sociopolítica insoportable. De esta manera, el espacio de ficción adquiere matices fantásticos y maravillosos, mientras que a toda materia se le concede un significado ontológico irreversible. Así, las islas simbólicas de Bărăgan, del Danubio, del sueño y de la iglesia flotante perfilan terrenos de lo desconocido más allá de lo metafísico. En este universo simbiótico, ángeles, delfines, jabalíes, gatos y ovejas transitan entre la vida y la muerte sin rupturas, en una travesía cuyo destino es la esencialidad. Por ende, la evasión se transforma en una búsqueda del misterio profundo y olvidado. Sin embargo, el desenlace de cada cuento no resuelve enigmas, sino que sugiere una multiplicidad de mundos y significados.

Como corolario, tanto *Proyectos de pasado* como *La casa limón* tienen fragmentos escritos bajo el signo de un cruce de varios mundos ficcionales que no parecen haber existido más que en tal estado confuso de simbiosis. La delimitación entre ellos es diáfana y da lugar a un portal intersticial que, observado en detalle, es un espacio autodevorador, con capas vegetales y animales que recuerdan los cuadros de El Bosco. Pueblo y campo ya no son el vehículo a través del cual se revela la eternidad —según el conocido verso de Lucian Blaga “Eu cred că veșnicia s-a născut la sat” [Yo creo que la eternidad nació en el campo]—, sino que representan un réquiem por los pueblos que se derrumban en el olvido, junto con la vida que se encamina hacia putrefacción y la promiscuidad de la historia. La iglesia —igual que sus habitantes espectrales—, totalmente enterrada por el nido de golondrinas, ejemplifica el olvido temporal de los valores espirituales y la derrota de las formas superiores de vida a manos de las manifestaciones más terrenales. En esta clave hermenéutica, el espacio alcanza niveles metamórficos y regenerativos, a través de invasiones de seres sorprendentes del mundo vegetal y animal, lo que transmite la idea de la victoria de la vida y la posibilidad de la regeneración.

La tierra estaba cubierta por una capa gruesa de casi un metro de granos, mazorcas y semillas, entre las que pululaban, hervían y se agitaban miles y miles, millones de seres de los más diversos géneros y especies, gusanos y cucarachas, ratones y comadreja, con y sin ojos, con pelo y sin pelo, con y sin antenas, cuadrúpedos, reptiles, miriópodos, e incluso aves [...]. Todo se movía, todo estaba en efervescencia, y, empujados por todas partes, los granos de maíz, [...] parecían vivos, [...] se agitaban poseídos por una especie de frenesí, dejándose digerir y macerándose solos, pudriéndose, cubriéndose de moho, supurando, fermentado alcohólicos y exhalando olores, fluyendo profusamente hacia la tierra labrada para germinar allí [...]. (Blandiana, “En el campo” 2008: 84)

Dejo de comer tierra [...]. Poco después comienzo a interesarme por las hormigas. [...] la idea de comérmelas se me ocurre en verano, cuando me siento encima de un hormiguero gigantesco que descubro en el jardín de detrás de la casa de los abuelos. Un mundo entero en miniatura busca mi piel por debajo de la ropa y avanza por todo mi cuerpo. No muestro ni la más mínima señal de aversión asco. Soy una hormiga entre tantas. La primera vez no como ni una ni dos, sino un puñado entero, y, sin embargo, parece que se multipliquen. [...] Cuando estoy alegre, por alguna razón, las hormigas se ríen en mi estómago. Cuando me pongo triste, dejan de moverse y algunas incluso lloran. (Oproae 2024: 89)

A diferencia de Blandiana, en *La casa limón*, la división narrativa entre los mundos ficcionales parece más explícita, ya que el primer capítulo carece de cualquier testimonio realista de tipo histórico-biográfico, mientras que el último incluye una dosis calibrada de madurez que complementa el capítulo segundo, el más amplio y fundamental para la narración. No obstante, en una lectura más profunda se nos revela el tejido complejo en la construcción de la autoficción, así como asentaba José Angel Cilleruelo: “El corpus central de la novela devuelve la ficción a la biografía que la ha generado” y revela una “una concepción de la prosa que aúna lo vivido y lo imaginado, lo real y lo fantasioso presentado como real, que constituye una estimable característica de la escritura novelesca de Corina Oproae” (2024). El mismo crítico describe, a continuación, ambos procesos complejos que introducen dentro de los espacios de la memorialística a los mundos de fantasía y a los portales de tránsito, siendo estos últimos unos dispositivos a través de los cuales la narrativa suma dimensiones espirituales y regeneradoras.

Lo fantasioso, por otra parte, se combina con los sucesos narrados en la novela de dos maneras diferentes. Por una parte, mediante la intersección de secuencias que interpretan la imaginación desbordada de la protagonista, pero que se presentan con la misma pauta que los capítulos de narración memorialista [...]. El texto desarrolla esta idea con lo que se podría denominar la precisa lucidez de la alucinación. En el segundo modo de simbiosis, memoria, sueño y fantasía se entrecruzan en el relato de los hechos con idéntica naturalidad. (Cilleruelo 2024)

### 3. Breve conclusión

Consideramos que en las dos prosas analizadas el espacio ficcional —realista, fantástico, maravilloso e intersticial— se convierte en una modalidad dinámica de fijación espiritual y cultural en la conciencia de la humanidad. El *topos* donde se desarrolla la acción podría situarse no solo en la Rumanía comunista, sino en cualquier país del bloque soviético e incluso en cualquier país sometido a la dictadura, puesto que las dos autoras logran conceder un carácter universal a las historias narradas.

Los procesos de construcción de los mundos ficcionales tienen que ver con la subjetividad individual y colectiva, con la evocación que evita la caída en el olvido, con las constantes proyecciones hacia mundos posibles y con la relativización de las dimensiones clásicas. Prácticamente, tanto en la narrativa de Ana Blandiana como en la de Corina Oproae asistimos a una especie de espiritualización de los espacios. La regeneración se logra tanto en un lugar real como en uno imaginario de un país controlado políticamente, mediante el acceso a los portales de tránsito y a los mundos ficcionales, fundamentados en criterios ontológicos propios.

Aún más, las dos prosas podrían encajar en una de las formas narrativas más influyentes de la literatura contemporánea conocida bajo el nombre de autoficción, consolidada en la capacidad de articular una voz que oscila entre la experiencia vivida y la invención literaria, desestabilizando las fronteras tradicionales entre autobiografía y ficción. Si el teórico Philippe Lejeune teorizaba la narración autobiográfica (1975), sustentada en un compromiso explícito entre autor, narrador y protagonista, quienes deben coincidir para que el texto sea leído como verdadero, la nueva literatura de autoficción ha cambiado totalmente la perspectiva hermenéutica. El término acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 fue profundizado y estudiado en el contexto hispánico por Manuel Alberca (2007), que subraya en la autoficción la coexistencia de dos expectativas contradictorias: la autenticidad del yo y la libertad de la invención. Esa tensión se puede percibir como un motor estético, cuyo resultado es una narrativa que se sostiene en la tensión entre lo vivido y lo imaginado. Esta característica es justo la que acabamos de demostrar que se evidencia en las obras examinadas.

Si Ana Blandiana ocupa un lugar central en la literatura rumana contemporánea por su capacidad de articular, desde la poesía y la prosa, una reflexión profunda sobre el ser humano, la memoria histórica y la responsabilidad ética, consideramos que la narrativa de Corina Oproae se inscribe en la galería de obras postcomunistas significativas pertenecientes a la diáspora rumana, a pesar de ser escrita en otra lengua. Nos referimos aquí a la práctica literaria que no se limita a denunciar la opresión, incluso desde la memoria histórica o para redimir los traumas del pasado, sino que construye imaginarios posibles para recalibrar la dignidad humana. Las poéticas de las dos autoras, con su tono reflexivo, sensible y su profundo simbolismo, encarnan estas posturas éticas y conciencias morales, al convertir la vulnerabilidad humana en un espacio de afirmación y profundidad espiritual.

Recalamos la importancia de estudiar la dimensión espacial desde una perspectiva multidisciplinaria para resaltar los significados ficcionales, filosóficos y metafísicos en las literaturas propuestas. A diferencia del siglo pasado, cuando los modelos de análisis se vinculaban estrechamente a la verdadera autobiografía de los autores o a la matriz cultural del lugar, la autoficción contemporánea asociada a la teoría de los mundos

ficcionales multiplica los espacios posibles gracias a su dimensión imaginaria, la cual no solo potencia *ad infinitum* la particular vertiente subjetiva, sino que al mismo tiempo representa un fuerte factor de universalización por el vínculo que crea entre las lenguas y las culturas del mundo.

### **Bibliografía**

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ASSMANN, Jan (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. New York: Cambridge University Press.
- BLANCHOT, Maurice (1957). *Le dernier homme*. Paris: Gallimard.
- BLANDIANA, Ana (2008). *Proyectos de pasado*. Cáceres: Editorial Periférica.
- CILLERUELO, José Ángel (20/12/2024). “Balada triste del limón/ *La casa limón* de Corina Oproae”. *El balcón de enfrente. Cuaderno de crítica literaria*. <https://elbalconenfrente.blogspot.com/2024/12/balada-triste-del-limon-la-casa-limon.html> [19/12/25]
- CONEJO, Emilia (20/02/2025). “Triangular la intimidad desde *La casa limón* de Corina Oproae”. *Fronterad*. <https://www.fronterad.com/triangular-la-intimidad-desde-la-casa-limon-de-corina-oproae/> [20/10/25]
- DOLEŽEL, Lubomir (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/ Libros.
- ECO, Umberto (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Random House.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (coord.) (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/ Libros.
- HENSEL, Klaus (28/05/1991). “Phantasmen im realexistierenden Alptraum”. *Frankfurter Rundschau*. <https://www.anablandiana.ro/ro/referinte-critice-in-strainatate/> [20/01/26]
- IORGULESCU, Mircea (1978). *Scritori tineri contemporani*. București: Editura Eminescu.
- KRIPKE, Saul (1959). “A Completeness Theorem in Modal Logic”. *The Journal of Symbolic Logic*, 24(1), 1-14.
- LEJEUNE, Philippe (1975/1996). *Le pacte autobiographique (nouvelle édition)*. Paris: Seuil.
- MARTÍNEZ, Fulgencio (16/11/2024). “*La casa limón*. Comentario de la novela de Corina Oproae”. *Biblioteca grammatica-Novela. Ágora-Papeles de Arte Gramático*, n. 31. <https://diariopoliticoyliterario.blogspot.com/2024/11/la-casa-limon-comentario-de-la-novela.html> [20/10/25]

- OLTEAN, Ștefan (2003). *Lumile posibile în structurile limbajului*. Cluj-Napoca: Echinox.
- OPROAE, Corina (2024). *La casa limón*. Barcelona: Tusquets Editores.
- MANOLESCU, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române*. Pitești: Paralela 45.
- MANOLESCU, Nicolae (2014). *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*. București: Cartea Românească Educational.
- PAVEL, Thomas (1991). *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- RESCHER, Nicholas (1969) "Leibniz on Possible Worlds." *Studia Leibnitiana*, 1(2), 187-204.
- RÚIZ GÓMEZ, Laura (19/09/2024). "Corina Oproae y su comunismo visto con ojos de niña gana el premio Tusquets de novela". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20240919/9952632/corina-oproae-gana-premio-tusquets-novela-caida-comunismo-rumania.html> [10/12/25]
- RYAN, Marie-Laure (2004). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- SASU, Aurel (2006). *Dicționarul biografic al literaturii române*. 1: A-L. Pitești: Paralela 45.
- SIMION, Eugen (1989). *Scritori români de azi*, vol. IV. București: Cartea Românească.
- VIANU, Lidia (1998). *Censorship in Romania*. Budapest: Central European University Press.
- ZABALBEASCOA, Anaxu (15/05/2025). "Corina Oproae: La ilusión y la desesperación de la gente provocan cambios". *El País Semanal*. <https://elpais.com/eps/2025-02-15/corina-oproae-la-ilusion-y-la-desesperacion-de-la-gente-provocan-cambios.html> [20/12/25].