

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA Y ESLAVA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

LA OBRA NARRATIVA DE MIRCEA ELIADE
(1945 - 1986):
DE LO ANTROPOLÓGICO A LO LITERARIO

Presentada por Teresa Sánchez Sánchez

Licenciada en Filología Hispánica

Dirigida por Dra. D^a Eugenia Popeanga

Catedrática de Filología Románica

Madrid, 1998

LA OBRA NARRATIVA DE MIRCEA ELIADE

(1945 - 1986):

DE LO ANTROPOLÓGICO A LO LITERARIO

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
1. BIOBIBLIOGRAFÍA	13
1.1. Breves pautas para entender una vida	13
1.2. Tabla cronológica	18
2. DE LO ANTROPOLÓGICO A LO LITERARIO: CONCEPTOS BÁSICOS Y REFLEXIONES METODOLÓGICAS	73
2.1. El símbolo	79
2.2. El mito	80
2.3. Espacio y Tiempo	84
2.4. El tiempo sagrado	85
2.5. El espacio sagrado	88
3. ESPACIOS Y TIEMPO EN UNA NOVELA DE INICIACIÓN Y RETORNO	93
3.1. El núcleo de la "fábula"	95
3.2. Espacio y Tiempo literarios	102
3.3. El texto en clave biográfica	107
3.4. El texto en clave histórica	117
3.5. La clave atemporal	127
3.6. El Gran Tiempo	129
3.7. La perspectiva narrativa	132
3.8. Stefan Viziru, un "héroe" en el laberinto	136
3.9. Salidas del laberinto	143
3.10. El espacio del Paraíso	148
3.11. La "iniciación"	153

3.12.	El resto de personajes, frente a Viziru y el Tiempo	165
3.13.	Los elementos formales: en función del factor temporal	181
3.14.	El "mensaje" de <u>Forêt interdite</u>	191
4.	EL RELATO DE MIRCEA ELIADE ENTRE LO REAL Y LO FANTÁSTICO	199
4.1.	La "poética de lo fantástico" en Eliade	199
4.2.	La ciencia como hipótesis fantástica	205
4.3.	La tradición y el folclore, origen de lo maravilloso	231
4.4.	La creación de la ciudad imaginaria: Bucarest y el "eterno retorno" ...	262
4.5.	La salvación por el espectáculo	317
4.6.	De presagios y signos	368
4.7.	La construcción de la realidad literaria	407
5.	CONCLUSIONES	411
6.	BIBLIOGRAFÍA DE MIRCEA ELIADE	423
6.1.	Nota previa	423
6.2.	Escritos del autor	424
A.	Originales	424
I.	Textos literarios: ficción, diarios y memorias	424
II.	Estudios y ensayos	427
B.	Obras en colaboración	431
C.	Traducciones al rumano	431
D.	Libros de entrevistas	431
6.3.	Ediciones	432
6.4.	Revistas fundadas y dirigidas por Mircea Eliade	432
6.5.	Traducciones al español	432
6.6.	Escritos sobre el autor	435

A.	Bibliografías	435
B.	Estudios monográficos	436
7.	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	441
7.1.	Textos de Mircea Eliade	441
7.2.	Estudios sobre Mircea Eliade	443
7.3.	Teoría literaria. Teoría del mito. Ciencia	457

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama "imaginación", nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas.

[...] al hombre moderno le compete "despertar" este tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo; despertar las imágenes para contemplarlas en su pureza virginal y asimilarse su mensaje. [...] los dramas del mundo moderno proceden del profundo desequilibrio de la psique -tanto de la vida individual como de la colectiva-, provocado, en gran parte, por la creciente esterilización de la imaginación. [...] La imaginación *imita* modelos ejemplares -las Imágenes-, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es *hacer ver* todo cuanto permanece refractario al concepto. De aquí procede el que la desgracia y la ruina del hombre que "carece de imaginación" sea el hallarse cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma (Eliade, 1983a, 19 - 20).

Je suis de plus en plus convaincu de la valeur *littéraire* des matériaux dont dispose l'historien des religions. Si l'art -et en tout premier lieu l'art littéraire, la poésie, le roman- connaît une nouvelle Renaissance de nos jours, elle sera suscitée par la redécouverte de la fonction des mythes, des symboles religieux et des comportements archaïques. Au fond, ce que je fais depuis plus de quinze ans n'est pas totalement étranger à la *littérature*. Il se pourrait que mes recherches soient considérées un jour comme une tentative de retrouver les sources oubliées de l'inspiration littéraire (Eliade, 1973, 352: 15 de diciembre de 1960).

Vayan por delante estas dos citas de Mircea Eliade como presentación y justificación de este trabajo, que tiene al escritor e historiador de las religiones como tema primero a partir del cual iniciar nuestro viaje hacia los textos literarios y hacia el propio concepto de la literatura.

En efecto, lo que en las páginas que siguen nos proponemos ofrecer, no es sino un modo de lectura que lejos de aislar a la obra literaria en su especificidad, y al autor en su imagen romántica de artista solitario, permite situarla junto a otras creaciones culturales de la Humanidad, tal la filosofía, el arte o la religión, y junto a otras actividades del individuo, como la subconsciente y la onírica.

Como aquéllas, como el mito y el lenguaje, la literatura integra el "universo simbólico" en el que se mueve el pensamiento humano, negando a la persona su condición de ser racional para afirmar la de su ser simbólico, en palabras de E. Cassirer.

Todos los procedimientos de dicho pensamiento poseen un "gran denominador común" (Durand, 1981, 11): lo Imaginario, cuya estructura profunda es "arquetípica" en el sentido de E. Jung, es decir, que reposa sobre unos arquetipos dinámicos o imágenes generales que todos compartimos; y cuyo mensaje, "conscientemente o no, acaba siempre por ser descifrado o asimilado" (Eliade, 1969, 104).

De esta forma, esta tesis doctoral rastrea en la narrativa de Mircea Eliade, tomada como ejemplo ilustrativo pero, por la personalidad del literato y filósofo, especialmente revelador, un nivel más profundo de significado de un texto, que coexiste tanto en el inconsciente del creador como en el colectivo y que podríamos encontrar en cualquier otra obra.

El enfoque interdisciplinar con que nos acercamos a la literatura, al partir de una antropología entendida como el conjunto de ciencias que estudia la especie "homo sapiens" se justifica, en consecuencia, en la medida en que la Imaginación se convierte en el objeto central de las ciencias humanas y el análisis de sus expresiones corresponde a la "filosofía de la cultura".

De ahí el valor de la aportación científica de Eliade, que en sus estudios nos propone una serie de conceptos, que en gran parte lo son del pensamiento occidental del siglo XX; y, al mismo tiempo, un método de análisis, gracias a los cuales podemos comprender el funcionamiento interno de las manifestaciones de lo Imaginario y su trascendencia, en tanto

aquello que en la literatura sobrevive "en relación con la estructura de un universo imaginario [...], para el historiador de las religiones tiene que ver con experiencias vividas e instituciones tradicionales" (Eliade, 1971a, 195).

Profundizar en el conocimiento simbólico será, como se deduce de lo anterior, hacerlo en el saber humano y esto, aunque parezca un fácil juego de palabras, en el conocimiento del ser humano, más allá de todas las diferencias individuales.

Y será el camino más seguro, a las puertas de un siglo multicultural por obligación, para enriquecer la lectura de una creación literaria, y al propio investigador que a ella se acerca con estas herramientas.

Articulada en ocho capítulos, la presente tesis es un estudio monográfico limitado a una parte de la producción narrativa de Mircea Eliade, la escrita con posterioridad al año 1945, o sea, la que podríamos llamar "literatura del exilio"; sin que examiremos, no obstante, en qué consiste dicho título, pues en ningún caso aparece explícito en la obra de un autor que, plenamente integrado en el ámbito de su comunidad espiritual, sólo físicamente permaneció apartado del tiempo y del espacio en que se instaló su patria tras la Segunda Guerra Mundial.

Lo que nos obliga a esta selección es la dificultad de acceder de una manera completa, por las circunstancias políticas pasadas y actuales de Rumanía, a la documentación histórico - literaria correspondiente a fechas anteriores, e incluso a las propias ediciones de las novelas. Tampoco, por otro lado, hacemos un estudio exhaustivo de cada texto de los aquí figuran, sino de su relación con los conceptos antropológicos fijados por el autor. Ésta es otra de las razones de nuestra elección, ya que es a partir de su salida del país de origen, y gracias a su mayor dedicación a la teoría científica, cuando Mircea Eliade sistematiza su pensamiento.

Queda justificado de este modo, por añadidura, el porqué de haber elegido el francés como lengua en la cual hemos realizado nuestras lecturas, al ser ella, no ya la original en que fueron escritas estas narraciones, dado que está fuera de discusión que lo fue el rumano,

pero sí aquélla en la que, en muchas ocasiones, se publicó la primera edición del texto, con la traducción revisada por el propio filósofo; y, sobre todo, la lengua en la que más se difundió esta literatura. Sin embargo, siempre que contamos con una traducción en castellano, hemos preferido acudir a ella, a la que remitimos en las citas. Al fin y al cabo, no hacemos con esto más que una labor semejante a la del historiador de las religiones, que yendo más allá de la literalidad de los datos, en nuestro caso, las características lingüísticas, descubre las constantes arquetipales reveladoras del punto de inserción del hombre en el Cosmos.

La tesis se inicia con un primer capítulo biobibliográfico, necesario para completar esa primera etapa de su vida y su creación que no estudiamos, y para subrayar el controvertido papel jugado por Eliade en el contexto rumano y occidental. En este sentido, no se trata simplemente de una biografía presentada en forma de tabla cronológica, sino más bien de una guía de lectura de su trayectoria personal en relación con la Historia rumana, es decir, de un acercamiento al Eliade comprometido con la Historia y no fuera de ella como estará tras su instalación en París.

El segundo capítulo lo compone un "diccionario" de los términos propios del historiador de las religiones, que son los que han pasado a su literatura. En dichas páginas se trata de fijar los conceptos que nos resultarán operativos en el trabajo posterior, durante el cual se establecerán las comparaciones y correspondencias pertinentes entre los antropológicos y los literarios, en los que además se profundizará.

El análisis concreto de los textos narrativos comienza con el tercer capítulo, "Espacios y tiempo en una novela de iniciación y retorno", centrado en Forêt interdite, donde encontramos todas las claves creativas y filosóficas, e incluso, por decirlo de alguna manera, vitales, del autor. Efectivamente, en dicha novela, la más extensa de las que analizaremos, Mircea Eliade reinterpreta los últimos años vividos por él, y lo hace en función de su situación presente. Se trata, en definitiva, de "reajustar" su pasado a la vez que de diseñar una imagen que reafirme la suya propia y la del pueblo rumano, a la luz de

sus avatares históricos. El Tiempo, más en concreto la relación del ser humano con él, ya de forma individual o colectiva, es, por tanto, en un primer nivel, el tema central de la obra; y también lo es en un plano más general, erigiéndose en el elemento que define a los personajes y sus relaciones y que organiza la trama.

El propósito no es otro que el de mostrarnos hasta qué punto somos esclavos de las circunstancias y cómo liberarnos de ellas. Los relatos fantásticos que, tras el fracaso editorial de Forêt interdite, forman el resto de la producción creativa del filósofo rumano, ilustran distintas posibilidades en esta dirección. Hay en ellos un cambio de claves respecto a la obra citada, por el que, frente a la "novela-fresco", abarcadora de un largo periodo de vida, ahora nos ofrece textos más o menos breves, más ligeros en su materia narrativa, pero más logrados en cuanto más ceñidos a un único argumento y de técnica y retórica más elaborada.

En nuestro capítulo dedicado a ellos, "El relato de Mircea Eliade entre lo real y lo fantástico", vamos a agruparlos bajo epígrafes bastante amplios, que responden a las distintas claves de lectura, fijadas según el elemento que hemos considerado como fundamental en ellos y que no es sino un modo de acercamiento a los mismos. Antes de entrar en el análisis textual, sin embargo, proponemos una introducción al papel y la necesidad de la literatura fantástica, así como a su evolución, dentro del conjunto de la obra, literaria y científica, de Mircea Eliade; para terminar con otro epígrafe en el que presentar globalmente los procedimientos mediante los cuales la supuesta realidad, imagen de la realidad diaria, se nos convierte en fantástica, en ficticia, en literaria.

Como conclusiones, nos interesan dos aspectos que giran en torno a la cuestión, *perteneciente a la pragmática, de la relación entre la obra y su receptor: el de fijar el tipo de discurso al que pertenecen estos textos narrativos y el de hacer una valoración final de ellos.*

Nosotros proponemos que la literatura de Mircea Eliade responde al mismo objetivo que sus estudios de historia de las religiones, que no es otro que el de presentar el modo de ser que corresponde a la religión como el más apropiado para el individuo; conformando

una teoría de la salvación adecuada al momento existencial contemporáneo, abandonado al silencio, o a la muerte, de Dios. La necesidad del relato se origina cuando se quiere recrear la situación de la persona y no sólo presentarla de modo teórico, ofreciendo además una salida a su angustia que sólo puede ser de índole extraordinaria, lo que justifica en última instancia el recurso al género de la literatura fantástica.

De las relaciones entre la producción científica y la literaria nacen diversos grados de intertextualidad, que acaban confluyendo con los textos autobiográficos para crear un discurso mixto, que, por su parte, precisa de un lector modelo conocedor de la "enciclopedia" del autor.

Es en esta circunstancia del discurso global donde reside la justificación de nuestro estudio; pero, sobre todo, y es lo fundamental, el valor creativo de la totalidad de la obra de Mircea Eliade.

El trabajo de investigación propiamente dicho se cierra con un capítulo bibliográfico dedicado a ella y a los estudios que la tienen, y a su autor, como objeto. Respecto a la primera, hemos recogido, dada la ingente cantidad de sus artículos, solamente las primeras ediciones de los escritos aparecidos como volúmenes, que, a su vez, hemos dividido según su carácter.

Dentro de cada grupo, el criterio seguido para su ordenación varía: si en la producción científica, nos hemos ajustado casi exclusivamente al orden cronológico, con las pequeñas salvedades que indicamos al comienzo del capítulo; en la creación literaria citamos tanto la primera edición en que aparece cada texto como la primera edición en rumano, lengua original en que fue escrito.

El resto de las secciones fijadas (las obras en colaboración, los libros de entrevistas, sus traducciones de otros al rumano y las de otros al español de sus textos) y los estudios y bibliografías a él dedicados siguen igualmente la disposición temporal.

Por otro lado, en el estado actual de nuestras investigaciones, nos hemos encontrado con la dificultad de confirmar o completar algunas referencias, que preferimos conservar tal cual, destacándolas en negrita, a la espera de su futura corrección.

Como se deduce de lo que llevamos escrito en esta introducción, nuestra metodología ha partido de la consideración del texto como un símbolo, o signo, que examinamos tanto desde los presupuestos, tomados de manera amplia, de la teoría literaria, con sus diversos planos de análisis y componentes narrativos, como de una hermenéutica del relato que nace del diálogo entre el lector y la obra.

La primera etapa en nuestro trayecto investigador la constituye la clasificación de los datos extraídos de la lectura y pertinentes para nuestros fines; datos que se articulan formando sistemas cuyo análisis tendrá en cuenta la solidaridad estructural de aquéllos, a pesar de su aparente heterogeneidad, deudora de las diferencias entre los contextos en que se manifiestan.

En otras palabras, podemos definir esta fase de nuestro trabajo como una búsqueda morfológica para organizar y clasificar los datos, relacionada con el "estructuralismo" de G. Dumézil, que combina el análisis estructural clásico del texto con su interpretación desde la hermenéutica y, más específicamente, con las conclusiones filosóficas de Mircea Eliade.

Finalmente, la investigación tiene que culminar formulando generalizaciones en las que, desde la integración armónica de varias disciplinas científicas, encontremos una metafísica de la Imaginación. El objetivo último no puede ser otro que el de plantear la cuestión de una teoría general sobre el funcionamiento dinámico de lo Imaginario que, por necesidad, ha de basarse en la antropología.

Valgan también estas páginas para expresar mi agradecimiento a la profesora Eugenia Popeanga por el interés, la dedicación y el asesoramiento que me ha brindado a lo largo del trabajo, que sin su ayuda no habría sido posible.

Del mismo modo, quiero reconocer aquí el apoyo prestado por mis padres, que han hecho todo lo posible por favorecer las condiciones para llevar a cabo esta tesis. Y gracias

CAPÍTULO 1

BIOBIBLIOGRAFÍA

1. BIOBIBLIOGRAFÍA.

Tous ces événements, ces difficultés et ces obstacles,
ces douleurs, ces défaites, ces victoires me semblent tout à coup
chargés de sens secrets. Mais comment les déchiffrer? Comment?
(Eliade, 1973, 448).

1.1. Breves pautas para entender una vida.

El siguiente capítulo pretende desarrollar la trayectoria biográfica y creadora de Mircea Eliade de una manera somera, destacando los grandes hitos que la configuran pero sin dejarnos arrastrar por el puro detalle. Entonces, ¿por qué su extensión, excesiva para nuestros fines?, ¿por qué el seguimiento tan puntual de algunos de los acontecimientos que la forman?.

Si bien la existencia del autor rumano llega hasta casi finales de este siglo nuestro, hemos de reconocer que es en su primera mitad cuando tienen lugar los sucesos que conformarán su personalidad e itinerario vital, y, lo que es fundamental, cuando formula sus principales conceptos filosóficos, fijando las bases teóricas de todo su trabajo posterior.

Lo anterior explica el interés en recoger, lo más fielmente posible dentro de los límites de nuestro trabajo, los puntos clave de esa vida, cargando el peso precisamente en los años de formación y primera producción. En cualquier caso, más que escribir una biografía, hemos intentado ofrecer un conjunto de datos cuyas relaciones permitan configurar el sentido de la historia cultural de Europa durante la primera mitad del siglo XX. No se trata, por tanto, de seleccionar una mera información, sino de destacar sus posibilidades de reescritura, a partir tanto de las revisiones actuales de la Historia de Rumanía y de los rumanos, dentro y fuera del país, como del resultado de las futuras, con la aparición continua de nuevos textos y documentos en torno a este periodo.

Finalmente, las siguientes páginas no responden simplemente a la obligación de contribuir a un mayor conocimiento de una etapa de la vida cultural contemporánea, ni a la

de participar en la polémica, en plena vigencia, sobre la dimensión humana de una figura esencial para el pensamiento de Occidente.

A modo de un intelectual del Renacimiento, que hace del hombre el centro del Cosmos (y de ahí, su universalidad y su éxito), lo que hace necesaria esta aproximación y el intento de una conclusión globalizadora es la constatación de que vida y obra han ido a la par en Eliade, de que su obra literaria y teórica son, en última instancia, la proyección de su trayectoria vital, o de que su vida es una forma de cultura.

Acorde con dicho propósito, y antes de sumergirnos en la propia cronología, señalemos que, al contemplar desde su fin la biografía del escritor y filósofo rumano, podemos percibir tres etapas en ella.

La primera corresponde a los años vividos en Rumanía y la India, época principalmente de formación, personal y profesional, durante la cual se gana un lugar importante en la cultura de su país, sobre todo como escritor, mientras que a nivel internacional es mucho menos conocido y sólo en el ámbito minoritario de la investigación en Historia de las religiones. Esta fase es la esencial de su vida, aquella en la que se forjan sus conceptos teóricos y sus creaciones literarias y en la que vicisitudes y experiencias fundamentales se acumulan en su biografía. Por esto, su peso es mucho mayor en cualquier esbozo que de ella se quiera intentar, al margen de que, al centrarnos a lo largo de nuestro estudio en novelas y cuentos posteriores a 1945, pretendemos compensar el vacío respecto a lo anterior profundizando, de algún modo, en su presentación.

Prioritario en esta etapa será comprometerse con el estado de la nación, que exige de él, como de tantos otros, una toma de postura, y de ahí que las cuestiones relacionadas con dicho asunto sean su centro de atención; lo que es innegable a despecho de que las implicaciones derivadas de ello hayan impulsado al silencio sobre este aspecto a muchos de quienes se han interesado por su personalidad y obra, obligándonos a aumentar la extensión de lo que simplemente pretendían ser unos "hitos biográficos" en beneficio del relato, más o menos pormenorizado, de una actuación que el propio Eliade omite en sus textos

biográficos hasta 1988, con la publicación póstuma del segundo tomo de sus memorias, donde además la refiere de una manera absolutamente subjetiva, callando unos datos y tergiversando otros, para convencernos de que "les imprudences et les erreurs que j'avais commises pendant ma jeunesse, constituaient une série de malentendus qui me poursuivraient toute ma vie" (Eliade, 1988, 135).

A la vista de su actitud posterior, quizás nos arriesgaríamos a afirmar que la experiencia de la cárcel le mostró "la précarité de la liberté et, au bout du compte, de la vie" (idem, 49) y le hizo comprender, tal vez, que si quería realizar su "Obra" ("Il n'était obsédé que par le faire, 'par l'oeuvre', par le rendement au sens le plus noble du mot": Cioran, 1986), tenía que alejarse de todo aquello que supusiera un peligro para la creación. De ahí, el abandono, al menos aparente, de un compromiso político explícito, la alegría por estar lejos de la Guerra y el encubrimiento de sus actividades anteriores, mal vistas en la Europa posterior a la 2ª Guerra Mundial.

Así pues, si primeramente nos debemos limitar a reconocer a un intelectual que actúa en el ámbito de su generación y de la cultura rumana, veremos más tarde como su horizonte se ensancha de modo gradual.

El giro radical se produce al abandonar Rumanía e instalarse en París. Para Mircea Eliade, ahora convertido en un exiliado, es, en realidad, un nuevo comienzo, en el que se ve obligado a modificar sus circunstancias personales y a reorientar su actividad de estudioso y creador desde su papel de intelectual rumano, aunque sin renunciar a él, hacia el más amplio contexto europeo.

Pese a algunos intentos por su parte en sentido contrario, no obtiene ningún reconocimiento en cuanto literato. Todas sus esperanzas se frustran cuando, publicada la novela Forêt interdite, ésta no sólo no consigue convertirlo en un narrador de éxito como había sucedido en su patria con Maitreyi, sino que pasa prácticamente desapercibida.

Como resultado de este fracaso en 1949, habrá que esperar hasta 1963 para que se decida a dar a la imprenta otros textos de ficción, las Nuvele, y hasta 1968 para esta otra novela, completamente distinta de la anterior, titulada Pe strada Mântuleasa.

Sin embargo, durante la segunda mitad de la década de los 40 y la de los 50 es cuando produce sus mejores estudios teóricos, pese a las penosas condiciones materiales en que se desenvuelve.

Con su llegada a Estados Unidos, se produce otro cambio radical en su biografía. A partir de este momento, su prestigio, ya cimentado en la etapa europea con sus publicaciones, va siendo mundialmente reconocido. Los homenajes se suceden uno tras otro, mientras él acomete la realización de una obra culminante, suma de sus textos anteriores: la Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Como ya hemos señalado, vuelve a cultivar la literatura y se manifiesta el género autobiográfico, como si llegado a este punto, Mircea Eliade necesitara contemplar el proceso formativo de su personalidad y creación y ofrecerlo al interés de sus lectores, a la vez que testimoniar sobre su tiempo, el siglo XX, para cerrar con ello el corpus de su obra y su propia existencia.

Por debajo de estas tres etapas, no obstante, discurren unas mismas constantes que subrayan la continuidad y cohesión propias de nuestro autor como ser humano e intelectual.

La curiosidad es la primera de ellas que, nacida bien temprano, perdurará hasta sus últimos días. Es ella la que le induce a aprender otras lenguas y es también la causa de que se convierta en un devorador de textos de todas clases, científicos o literarios, escritos o no, y lo que explica la multitud de sus intereses. Nunca será nuestro estudioso un especialista de una sola materia, sino que intentará abarcar varias desde una misma perspectiva filosófica.

Tanto receptor como productor de textos, Mircea Eliade ejerce siempre su actividad dentro del ámbito de la cultura: "Estamos 'condenados' a recibir toda revelación a través de la cultura", declara en La prueba del laberinto (Eliade, 1980, 63). Por intermedio de ella, descubre lo que dará sentido a su vida y las ideas que se irán configurando en sus teorías,

puesto que, al fin y al cabo, su objetivo es también cultural: hacer inteligibles al mundo moderno, en sus exposiciones científicas, o recrear, en sus creaciones de ficción, unas creaciones religiosas y filosóficas poco conocidas o mal comentadas.

He escogido el otro método, de cultura, es decir, de creatividad (literaria) y de hermenéutica. Creo que actué correctamente al condenarme a descifrar "misterios" y "descubrir el camino de salvación" entre la cultura, entre los libros [...]. Lo mejor que podía hacer era investigar la dialéctica de la misteriosa *coincidentia oppositorum*, que nos permite no sólo descubrir lo "sagrado" camuflado en lo "profano", sino también *resacralizar creativamente el momento histórico*, es decir, transfigurarlos, acordándolo con una dimensión trascendental (o "intención") (Ricketts, 1988, 368, citando una carta dirigida a su amigo Barbu Brezianu en la fecha del 9 de enero de 1979).

Por último, quisiéramos señalar que, como el país en que nació, Mircea Eliade se constituye en puente entre Occidente y el mundo eslavo, el oriental y el mediterráneo, poniéndolos en contacto e indicando sus semejanzas, impulsándose desde sus orígenes rumanos hasta alcanzar una meta que es universal. Ambos elementos estarán presentes en su doble vertiente de creador y estudioso: si como científico, dirige su atención a manifestaciones procedentes de todo el mundo, igualmente se centra en otras exclusivamente rumanas: su folclore, el escultor Brancusi...; si como novelista, concibe ficciones ancladas de manera profunda en la vida y la tradición del país balcánico, no es menos cierto que a través de ellas intentará ofrecer un mensaje que trascienda esa primera lectura "localista" y sea válido para todos nosotros.

1.2. Tabla cronológica.

1907, 9 de marzo. Según su propio testimonio, nace en Bucarest Mircea Eliade, segundo hijo del matrimonio formado por el capitán Gheorge Eliade y Ioana Stoenescu.

Su certificado de nacimiento constata, sin embargo, que, en realidad, este hecho se produce el 28 de febrero; fecha que, tras el cambio de calendario, corresponde al 13 de marzo actual.

Por otro lado, el verdadero apellido familiar era Ieremia, rechazado por el padre del autor, al parecer, para evitar coincidencias con el nombre de Jeremiah que designa burlonamente a los vagos rumanos; sustituido por el definitivo ya por admiración al escritor Eliade Radulescu, como insinúa nuestro autor, ya por derivación del nombre del abuelo, Ilie.

La familia en la que nace pertenece a una clase media, que, como tal, pasa en ocasiones por dificultades económicas, y que procede de diferentes zonas de Rumanía; lo cual le permitirá interpretarse a sí mismo como una "síntesis rumana" en la que confluyen los dos caracteres antagónicos del país correspondientes a las raíces geográficas de sus padres: una primera tendencia hacia "lo sentimental, la melancolía, el interés por la filosofía, por la poesía y una cierta pasividad ante la vida" (Eliade, 1980, 16), propia de Moldavia, de donde procede la familia paterna; y un segundo influjo que le orienta hacia el esfuerzo y el trabajo activo, rasgos definitorios de Oltenia, región originaria de su madre, aunque ella misma fuera bucarestina.

1907 - 1914. A causa de los sucesivos traslados paternos, la familia Eliade recorre diferentes ciudades del país (Ramnic, Cernavoda) hasta instalarse definitivamente en Bucarest.

Mircea Eliade recalca dos acontecimientos de este periodo que le afectaron profundamente: la entrada en la "habitación verde" y el descubrimiento de una brillante lagartija. Para Linscott Ricketts, seguramente exagerando, ambas

experiencias infantiles muestran al autor "la irrefutable evidencia del contacto con otras dimensiones del tiempo, espacio, y de la realidad" (Ricketts, 1988, 15)

1914 - 1917. Asiste a la escuela de la Calle Mântuleasa, donde más tarde localiza alguno de sus relatos.

1917 - 1925. Estudios secundarios en el liceo Spiru Haret de Bucarest.

La zoología y la química son las disciplinas que, sobre todo, le interesan ya que le permiten descubrir que

existían, pues, ciertas leyes que se podían descifrar y que daban sentido y razón de ser a todo lo que nos rodea. El mundo dejaba de ser ese enjambre caótico [...] procedía de un designio único de irresistible fuerza [...] un solo impulso parecía animar la Naturaleza: crear vida y conservarla (Eliade, 1983b, 44).

Su adolescencia es una continua aspiración a convertirse en un "héroe de conocimientos" y un escritor de fama que supere a todos aquellos que, hasta el momento, no reconocen su genio. Para lograr su propósito se muestra dispuesto a cualquier sacrificio.

1921 - 1923. Fruto de esa dedicación son sus primeros artículos, publicados en el Diario de ciencias populares y reunidos en las series "Charlas entomológicas" y "Apuntes de un explorador". En ellos encontramos ya el afán de "popularización" (Ricketts, 1988, 26) que caracterizará toda su trayectoria profesional.

Firma su primer artículo en 1922 y su primera obra de ficción, "Cum am gasit piatra filozofala", en 1923 (Handoca, 1996, 16).

1923 - 1924. Escribe un primer texto literario de extensión, la Novela de un adolescente miope, del que, por entonces, sólo se editan los capítulos referidos a una "Sociedad artística y cultural", llamada "La Musa" y formada con varios amigos suyos, en el diario Cuvântul (La Palabra) en diciembre de 1926.

Esta novela no se limitaba a ser un mero documento autobiográfico. Quería también que fuera un testimonio sobre la adolescencia. Estaba decidido a no inventar nada, a no idealizar nada [...] Las cartas de amor que aparecían en ella eran auténticas [...] Redacté los capítulos [...] siguiendo muy de cerca mi Diario, copiando a veces pasajes enteros [...] El valor [...] era, ante todo, documental [...], era de lo más realista (Eliade, 1983b, 81 - 2).

En el fondo, no se trata sino de una reivindicación de sí mismo, oculta bajo una trama que protagoniza un personaje que pretende escribir una novela a partir del diario cuyas páginas son efectivamente la novela. En el contexto de la obra del escritor rumano es el primer ejemplo de interacción entre literatura y memoria, apoyado en un recurso que usará repetidamente en la próxima década e incluso tiempo después.

Su preferencia por diarios y novelas autobiográficas responde a su interés por la "autenticidad" y al rechazo de las novelas psicológicas y de la "literatura", con su afán de "estilo" y "originalidad". Para él, los diarios, sobre todo de escritores no profesionales, son los textos en los que la verdadera personalidad de un autor se revela.

1924 - 1925. Colabora, a veces bajo diferentes seudónimos, con pequeños ensayos sobre personajes históricos, autores orientales y crítica literaria en las revistas Universal Literar y Adevarul Literar; y con cinco artículos en el último año citado en Curentul studentesc, revista cercana a la LANC de I. Cuza y C. Codreanu. En todos ellos evidencia las primeras manifestaciones de sus orientaciones temáticas y metodológicas futuras.

A lo largo de estos años, ha comenzado también a aprender italiano, inglés, persa y sánscrito, impulsado por la lectura de uno de sus autores preferidos, G.

Papini, y de J. G. Frazer y M. Müller. Este hecho es un síntoma de su progresiva inclinación al estudio de Oriente y la Historia de las religiones, contenido de sus artículos actuales en Orizontul, Foaia Tinerimii y Lumea, diario socialista.

1925. Se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bucarest, donde cursará durante sólo tres años, y sin que ello le impida conseguir las máximas notas, todas las asignaturas correspondientes.

Sus estudios universitarios, los artículos y la literatura llenan la actividad intelectual de Mircea Eliade, amenazándole con el riesgo de la dispersión enciclopédica. Es necesario imponerse, por tanto, una fuerte disciplina:

Seguía obligándome a dormir menos de cuatro o cinco horas cada noche [...] estaba convencido de que todo se podía conseguir, a condición de *desearlo* y de *saber* controlar la voluntad. Me figuraba que un dominio tal sobre mí mismo me abriría las puertas de la libertad absoluta. Estos combates [...] eran otras tantas tentativas heroicas para superar la condición humana [...] no descarto que el interés que en mí despertó el yoga [...] no fuera más que la ilustración y la prolongación de mi fe en las posibilidades infinitas del hombre (idem, 112 - 3).

1926. Funda la Revista Universitaria, de la que salen tres números y de cuya edición se encarga, hasta que los problemas derivados de una crítica suya muy severa al primer tomo del Ensayo de síntesis de la historia universal del historiador rumano Nicolae Iorga, causen su cierre definitivo.

Durante muchos años y a partir de éste, colaborará regularmente en Cuvântul, publicando en él dos crónicas semanales al menos y, además, reseñas e informaciones varias, como la serie de artículos reunidos, para el suplemento literario, bajo la denominación de Personajes, con comentarios sobre autores rumanos o extranjeros y sobre temas de orientalismo, filosofía, historia de las

religiones, impresiones de viajes, etc. Asuntos muy dispares entre sí, pero que a Mircea Eliade le atraen por igual.

1927, 6 de septiembre. Aparece el primer artículo de una serie de doce titulada Itinerario espiritual en el que

describía el itinerario espiritual de la "joven generación", es decir, de todos aquellos cuya infancia o adolescencia había coincidido con la guerra y que en 1927 tenían entre veinte y veinticinco años [...] teníamos que encontrar nuevas razones de ser. Nos encontrábamos libres y disponibles para cualquier tipo de experiencia [...] debíamos saber a toda costa lo que ocurría por el mundo. Teníamos que hacernos contemporáneos (idem, 133).

Con Itinerario espiritual, que se mantiene hasta el 16 de noviembre, intenta mostrar el camino de esa joven generación, de la que se presenta como líder, y su misión, de índole intelectual y religiosa. Para Mircea Eliade, la "joven generación" se caracteriza por su espíritu crítico, su interés en el conocimiento y sus inquietudes místicas, opuestas al positivismo y a los que no toman en serio el Espíritu y defienden la sola interpretación científica del Universo, sin reconocer la importancia del sentimiento en la ciencia (por ejemplo, en la necesidad de la "intuición"). Consecuentemente, su deber radica en crear una cultura rumana, bajo el signo de la Ortodoxia, a la que está predestinada, escribe Eliade en el artículo "Ortodoxie" aparecido en Cuvântul el 12 de noviembre de 1927 y citado por su biógrafo Ricketts.

Convicciones presentadas en este momento se mantendrán en toda su obra posterior, como la idea, procedente de Nae Ionescu, su profesor y mentor, de que es necesario separar planos de realidad, el rechazo del positivismo y la primacía del espíritu o la búsqueda de los "significados" de los fenómenos y no sólo su descripción.

Estos y otros conceptos semejantes son el punto de partida de vivas polémicas expresadas a través de la prensa, incluso antes de reaparecer en la serie de artículos Cartas a un provinciano y en la novela Gaudeamus.

Gaudeamus está pensada para ser la continuación de la Novela de un joven miope y, como ella, quedará igualmente inédita en su época, salvo una pequeña parte que se publica en la revista Viata literara.

Sobre ella, escribe Mircea Eliade:

Mi vida de estudiante terminaba y quería fijar la imagen intacta en una novela autobiográfica [...] En mi deseo de romper con el pasado y protegerme del presente tomaba la delantera a un acontecimiento que en verdad me parecía un sacrilegio (nuestro grupo se dispersaba por el mundo y la buhardilla [mi habitación] era derribada (1983b, 139 - 41).

Primera lectura pública en la Fundación Rey Carol I sobre "Clasicismo y religión".

1928, abril a junio. Trabaja en Roma en su tesis de licenciatura La Filosofía italiana de Marsilio Ficino a Giordano Bruno, que no será publicada sino en 1983, en la Revista de istorie si teorie literara de Bucarest, y en la que investiga la presencia de las corrientes hermetistas y ocultistas, de la Cábala y la alquimia, en la filosofía del Renacimiento italiano, que se abre de esta manera a Oriente y a tradiciones ajenas al clasicismo.

Agosto. Mircea Eliade recibe la respuesta positiva del Maharajah Manindra Chandra Nady de Kassimbazar a su solicitud de una beca que le permita estudiar, impresionado por la lectura de su obra A History of Indian Philosophy, junto al profesor Surendranath Dasgupta, protegido del mismo, en la Universidad de Calcuta.

Octubre. Se licencia en Filosofía.

Noviembre. Parte hacia la India, abriéndose así en su biografía un periodo de "aventura" y descubrimiento espiritual. En el estudio de la filosofía hindú busca Mircea Eliade no sólo el camino del Absoluto, al que conduce la renuncia al mundo y el ascetismo, sino también convertirse en un gran orientalista, tanto para sí como para Rumanía.

Diciembre. Se hospeda en una pensión angloindia instalada en el n° 82 de Ripon Street, Calcuta, en un primer paso de adaptación al nuevo ambiente bengalí.

1929. Durante el primer semestre, asiste a los cursos universitarios de Dasgupta y profundiza en las doctrinas filosóficas hindúes y, fundamentalmente, en el conocimiento del sánscrito.

Acaba una nueva novela, Isabel y las aguas del diablo, que, "aunque tejida de reminiscencias y recuerdos personales, era enteramente imaginaria" (idem, 168). Su tema es cómo, dado que sólo se sobrevive en las creaciones del alma, puede uno "salvarse" de la esterilidad, entendida como inhabilidad para crear y manifestación de la muerte (Ricketts, 1988, 419 y ss.).

Isabel y las aguas del diablo se publicó en Rumanía al año siguiente y fue definida por la crítica como un cruce entre la autobiografía y la novela fantástica:

hubiera podido ser el diario de las experiencias espirituales del autor; [...] hubiera podido retener la atención e interesar por las evoluciones del héroe poseído por el diablo y haciendo a su vez prosélitos; Isabel... es ante todo una excelente, perfecta novela (Perpessicius, 1930, 123).

1930. Mircea Eliade se traslada a la casa del profesor Dasgupta en el barrio indígena de Bhowanipore,

lo que me daba la oportunidad de conocer la India en su autenticidad [...] Ya no veía la India con los mismos ojos que en 1929. Tenía la impresión de haber descubierto algunos de

sus misterios, y que ciertas sensaciones [...] me eran finalmente reveladas [...] Desde entonces ya no tuve la sensación de ser un mero visitante ocasional. Al contrario, cada vez me sentía más y más en mi casa, y esas ciudades, esos templos y esos monumentos que quería visitar eran los de mi patria de adopción, que cada día deseaba conocer mejor (Eliade, 1983b, 179 - 80).

Según su biógrafo Ricketts, es la primera vez que Eliade se politiza, tomando postura junto a los hindúes y frente a británicos y musulmanes. Su atracción por Gandhi y líderes parecidos evidencia su predilección por políticos apoyados en la metafísica y el ascético renunciamiento a sí mismos (Ricketts, 1988, 396).

Decide el tema de su tesis doctoral, redactada entre 1930 y 1932: la historia comparada de las técnicas yóguicas y, sobre todo, del

tantrismo y las diversas manifestaciones "barrocas" del yoga, tal y como se encontraban en las tradiciones populares, en las leyendas y en el folclore [...] A través de los textos tántricos descubría una India diferente, que no era tan ascética, tan idealista ni tan pesimista como se pretendía [...] Pensaba yo que presentando el Yoga y el Tantra en el marco más amplio de la historia de las religiones de la India contribuiría a una mejor comprensión de la espiritualidad hindú en su totalidad (Eliade, 1983b, 176 - 7).

Sus primeros estudios sobre filosofía, religiones hindúes y yoga aparecen publicados en la Revista de Filozofie de Bucarest y en Ricerche Religiose de Roma. Septiembre. A causa de la relación sentimental que había iniciado con Maitreyi, hija de Dasgupta, rompe con él y se ve obligado a abandonar el hogar de su protector.

Como consecuencia de este acontecimiento, abandona Calcutta y se dirige a Hardwar y Rishikesh, en el Himalaya, para iniciarse en los métodos de meditación y

en la práctica del yoga bajo la dirección de Swamy Shivananda, futuro célebre autor de libros y artículos. Aquí y a lo largo de varios meses, Mircea Eliade es uno más en atuendo, aspecto exterior, comida y comportamiento entre los yoguis, pero un nuevo episodio amoroso le convence de que no es éste su camino:

C'est à peine maintenant, en méditant sur ma vie "secrète" dans l'Inde que j'en saisis le sens. Au fond, mon existence indienne a été changée (pour ne pas dire abolie) du fait de ma rencontre avec deux jeunes filles: M. et J. Si je ne les avais pas rencontrées, ou si, en dépit de ces rencontres, je ne m'étais pas laissé entraîner dans des aventures irresponsables - ma vie aurait été tout autre. A cause de M., j'ai perdu le droit de m'intégrer à l'Inde "historique"; à cause de J. j'ai perdu tout ce que je croyais avoir accompli dans l'Himalaya: mon intégration dans l'Inde spirituelle, trans-historique.

Je comprend cependant (et à peine aujourd'hui!) que cela devait se passer *ainsi*. C'est *mâyá* qui avait mis sur ma route ces deux jeunes filles, pour m'obliger à reprendre mes esprits et à retrouver mon propre destin. Qui était: la création culturelle en langue roumaine et en Roumanie. Ce n'est qu'après l'époque d'activité intense et frénétique, de 1933 à 1940, que j'avais le droit de me "détacher" du moment roumain - et de commencer à penser et à écrire pour un public plus vaste et dans une perspective "universelle" (Eliade, 1973, 424: 15 de mayo de 1963).

Años después, escribirá Cioran a propósito de Eliade:

Muchos son los que le han objetado a Eliade que no se haya quedado en India. Al contrario, tendríamos que alegrarnos por haber aceptado comprometerse también él aquí, con nosotros, por ver en ello una renuncia mayor que la renuncia a la contemplación. La aceptación de la historia me parece el mayor de los heroísmos. Para quien tuvo una sola vez

el presentimiento de la eternidad, la vivencia temporal, con hechos y hombres, es una concesión para la que no hay recompensa en la tierra (1996, 2 - 3).

1931, abril. Regresa a Calcuta.

Abril - diciembre. Trabaja en sus proyectos de investigación en la biblioteca de la Asiatic Society of Bengal y en la Imperial Library, lugares donde encontrará dos amigos en el bibliotecario de la primera, Johan Van Manen, con quien estudia el tibetano, y en el orientalista ruso Lucian Bogdanov.

Diciembre. La próxima obligación de cumplir su servicio militar le obliga a embarcarse para Rumanía, con el firmísimo propósito de regresar al país asiático lo más pronto posible.

"La India me formó", confiesa el autor rumano (Eliade, 1980, 56 - 8), "[enseñándome] la existencia [...] de una dimensión espiritual india que no era la de la India clásica", el sentido del símbolo y, por tanto, de un mundo de valores espirituales; y, finalmente, descubriéndole al hombre neolítico y las tradiciones populares. Todo ello le permite captar la unidad profunda, a nivel estructural, entre la cultura aborígen hindú, la cultura de los Balcanes y la rural de Europa Occidental.

Ya en su país, desarrolla una intensa actividad cultural como miembro del grupo "Criterion", muy activo entre los años 1933 y 1937 y "una de las manifestaciones más importantes y originales de la 'joven generación'" (Eliade, 1983b, 227), resultado del esfuerzo de creación no de una obra individual, sino de una "cultura", única huella que Rumanía puede dejar en la Historia.

Mediante "Criterion", sus jóvenes fundadores se expresan en múltiples planos, produciendo desde conferencias públicas a artículos en revistas y periódicos, novelas, ensayos, crítica literaria y dramática, e incluso filosofía. Sin embargo, tras 1934, ante la conflictiva situación política del país y de Europa, pasarán a centrarse exclusivamente en materias culturales.

"Se trataba de un experimento cultural particularmente original y de una amplitud insospechada" (idem, 233), cuyos integrantes pretendían superar cualquier concepción monolítica de la cultura y del mundo en que vivían, a través del contacto directo del intelectual con sus lectores y oyentes. Así, en debates abiertos al público planteaban temas como la cultura americana o sobre música, dentro de cuyo ciclo de conferencias Mircea Eliade se encarga de disertar sobre ritmos asiáticos y africanos; o la obra y pensamiento de personalidades tan diferentes como Lenin, Gandhi o Mussolini, Chaplin, Freud y Bergson, Picasso, Proust o Gide.

A pesar de que sus miembros no llegaron a sistematizar sus ideas filosóficas, es posible, y sólo su marginalidad geográfica respecto a los considerados centros de la cultura occidental lo ha impedido, considerar a "Criterion" como precursor del existencialismo francés en varios rasgos. El interés en la "autenticidad", en la experiencia inmediata, en el detalle autobiográfico, y, por tanto, en los diarios íntimos, las confesiones y los "documentos" personales, enlaza los dos movimientos.

La labor del grupo no dejó de levantar suspicacias, que acabarían concentrándose en la campaña de prensa agitada contra él por el periódico Credinta, la cual forzaría su descomposición, bastante trabajada ya, además de por las dificultades financieras, por los antagonismos políticos entre sus miembros y la persecución a la Guardia de Hierro, de la que eran simpatizantes varios de ellos.

1932. Edita un libro de pensamientos, Soliloquii, y Intr'o manastire din Himalaya, suma de seis impresiones de viaje por la India, republicadas casi al completo en India.

Los Soliloquios reúnen en cuatro capítulos un conjunto de meditaciones asistemáticas en forma de aforismos, a veces provocativos, y siempre susceptibles de discusión y revisiones. Escrito en la India, es un puente entre su pensamiento anterior y el posterior a su vuelta.

1933, mayo. Se publica con gran éxito de crítica y público la novela Maitreyi, ganadora del Premio a la Mejor Novela inédita de este año.

Para conjurar definitivamente el drama que había cambiado el rumbo de mi juventud, obligándome a renunciar a todo lo que soñaba hacer en la India, sentía la necesidad de volver a vivir toda aquella época [...] me di cuenta que no escribía una novela, sino una confesión. A veces copiaba páginas enteras de mi Diario del verano de 1930 [...] me era imposible inventar nada (idem, 236 - 7).

Los personajes de Maitreyi son absolutamente identificables con sus modelos reales, aunque los nombres difieran, lo que influye en la ambigüedad de un texto que mezcla lo vivido con la invención, sobre todo en los dos últimos capítulos.

Maitreyi emana de la misma tierra de cuentos de hadas y vecina de la jungla de donde vino igualmente Isabel... Casi el mismo es para las dos novelas el héroe, casi idénticos los esquemas de la fábula. Entre el médico de Isabel... y Allan, el joven ingeniero de Maitreyi, hay más de una semejanza. Europeos los dos, los dos se encuentran tentados e implicados en experiencias de la India. Y en ambas novelas el autor es el que compone la textura [...] Maitreyi quedará como un libro de cabecera de los enamorados del amor [de] nuestro tiempo, ávidos de evasión y exotismo [...] Reconponiendo la suntuosa geografía de la India, este libro de una gran simplicidad del señor Mircea Eliade añade uno más a la serie de los mitos eróticos (Perpessicius, 1933, 127 - 8).

La obra pretende ser una teoría del conocimiento del amor, el estado en que dos seres se identifican espiritualmente y se transforman de acuerdo al ejemplo del otro.

Junio. Obtiene su doctorado en Filosofía por la Universidad de Bucarest. La tesis doctoral es su primer intento serio en el campo de la historia de las religiones y la base de varios de sus principios metodológicos: la necesidad de ir a las fuentes, de comparar datos heterógeneos y buscar su "significado"; la apropiación, si conviene, de métodos de interpretación de varias disciplinas y la elaboración de una síntesis final accesible a un público amplio.

Si bien desde 1931, Eliade parece indeciso y, pese a su mucha actividad, en una etapa de transición, finalmente va consolidándose como profesor de filosofía e historia de las religiones y relegando el periodismo y la literatura a un papel "vocacional" (Ricketts, 1988, 526); aun cuando, de hecho, entre el año anterior y éste apenas escribe sobre religión y sí, sobre cuestiones literarias y más circunstanciales, como, por ejemplo, la situación política rumana, no por inclinación a tal actividad sino por imposición de su actitud "civil", de acuerdo a la cual afirma su rechazo de los ideales democrático - parlamentarios, un sistema, según él, extraño a su patria y que sólo conduce a la secularización y a una homogeneización que anula toda "aristocracia espiritual".

Es nombrado asistente honorario, sin dedicación completa, de Nae Ionescu, profesor de Lógica y Metafísica, y encargado, como corresponde en tal situación, de abonarle su salario y no la Facultad. Eliade inicia su actividad docente con un curso en torno a "El problema del mal y la redención en la Historia de las religiones" y un seminario sobre "La disolución del concepto de causalidad en la lógica dualista". El nombramiento, que durará cinco años, fue sentido como un éxito de la "joven generación".

Los dos acontecimientos, la escritura y publicación de Maitreyi y su sentido de la lealtad a Ionescu, quien se había esforzado en convertirle en su asistente y le daba esperanzas de que se creara una cátedra para él, le impedirán regresar a la India, obligándole a asumir que su papel "real" está en el ámbito de la Historia de

las religiones, tal como declara en la entrevista "Viata indiana, de vorba cu d-mul Mircea Eliade" que realiza Gh. Preda para Viata literara y que se publica el 30 de junio de 1933.

La literatura es algo marginal y completamente provisional. Escribo para liquidar ciertas intimidades de mi alma. Escribo un libro con alegría. A la vez, sufro un enorme secuestro espiritual, pero una vez escrito, pierdo interés en él. Hasta hoy, no he leído Isabel... Quizás, leeré Maitreyi el próximo invierno. Cuando estoy sobrecargado de trabajo, en lugar de leer una historia de detectives, escribo una novela. Por otro lado, no creo en el género. Es algo menor. Estoy interesado en las ciencias de la cultura en general y en la filosofía de las religiones en particular. Por eso, he trabajado duro y debo trabajar incluso más duro en el futuro (idem, 534).

1934, 25 de octubre. Matrimonio con Nina Maresh.

Entre este mes y febrero del año siguiente, algunos de los miembros del grupo, incluyendo a Mircea Eliade, editan una revista llamada Criterion, con el fin de continuar el espíritu del grupo. Los problemas financieros y las acusaciones de homosexualidad que les dirigen acaban con el proyecto.

Para hacer frente a sus dificultades económicas, colabora en numerosas revistas y publica varias obras: dos novelas, Regreso del Paraíso y La luz que se apaga, una colección de artículos, Oceanografía, e India, volumen de recuerdos del país asiático que describe sus primeras impresiones en él, formado por textos ya impresos en parte en Cuvântul entre 1929 y 1933 o difundidos en emisiones radiofónicas; así como una traducción de Rebelión en el desierto del coronel E. T. Lawrence y ediciones de textos clásicos rumanos.

Todo su modo de vida y toda su actividad hacen sentir a Mircea Eliade que el verdadero significado de su existencia se oculta bajo la apariencia de lo ordinario,

tal como lo sagrado se camufla en lo profano. En su búsqueda del Absoluto, ve como se le cierra el camino de la renuncia o vida heroica, al que llama de "la santidad", y sólo queda abierto el de "la aventura", las experiencias, o uno intermedio: el de la vida creadora y atenta a cada día, que al tiempo repara en los "signos" del Absoluto ajeno a las relatividades diarias (idem, 569).

Intoarcere din Rai tiene como tema la pérdida de la felicidad, de las ilusiones y del optimismo que, cumplida ya la obligación de generaciones anteriores de reunificar las provincias rumanas, habían marcado los doce primeros años de "La Gran Rumanía".

Ahora sabía que el Paraíso estaba ya lejos de nosotros, y que lo habíamos perdido
[...] Fuimos la primera generación y la única que conoció el Paraíso a partir de 1919 - 20.
Está claro que el Paraíso en cuestión era de orden espiritual. Se trataba sólo de la dicha que se sentía al realizar un ideal colectivo (Eliade, 1983b, 251).

No estamos, por tanto, ante una novela autobiográfica, sino ante la novela de la "joven generación", que, sin basarse en personajes reales, presenta sus diversos puntos de vista, expresándolos por sí mismos, en monólogos y en el uso de una 3ª persona que describe ideas y sentimientos, pero que tiene escaso peso en un texto donde abundan diálogos, discusiones y muy poco la narración. Todo él resulta demasiado "lleno de ideas" y su escritura, que carece de una revisión final y de atención a los detalles, impide considerarlo una obra lograda.

Igualmente La luz que se apaga le parecerá al propio autor, años más tarde, monótona, fracasada, "une réaction inconsciente contre l'Inde [...] une tentative désespérée de me défendre contre moi-même" (1973, 420: 21 de abril de 1963). Dicha opinión debió de ser compartida en aquel entonces por sus lectores, pues no obtuvo ningún éxito de público, quizás por el uso excesivo del monólogo interior,

de clara influencia de Joyce, que rantiliza la acción. Dicho recurso supone una novedad en la literatura rumana, aunque matizada por la presencia de un narrador omnisciente que presenta los monólogos. Considerada como una novela fantástica, lo sería si definimos lo fantástico como una "posibilidad o probabilidad más que como algo explícito" (Ricketts, 1988, 441).

Oceanografía reúne una selección de cincuenta artículos periodísticos, en los que plasma "reflexiones sinceras" procedentes de su experiencia personal.

A finales de este año, inaugura un curso sobre De docta ignorantia de Nicolás de Cusa.

1935. Publica el primer tomo de Alquimia asiática, dedicado a la china e hindú; capítulo inaugural de un proyecto que debía abarcar el estudio de la alquimia en el mundo asiático y antiguo y del que finalmente sólo se imprimirá, en 1937, otro volumen titulado Cosmología y alquimia babilónicas.

Me esforzaba por demostrar que la alquimia no debía ser considerada como una prequímica [...] sino que se trataba de una técnica tradicional que implicaba a la vez toda una cosmología y una soteriología. Considerándola bajo este ángulo, la alquimia ofrece un interés seguro (Eliade, 1983b, 288).

Como una prueba más de la continuidad y coherencia de su obra científica, anticipemos que su último seminario, en Chicago y en 1976, versará sobre los mismos temas iniciales de la alquimia y el hermetismo del Renacimiento.

También edita Santier (Cantera), "novela indirecta" escrita a partir de fragmentos seleccionados de su diario de India y referidos a la estancia en Ripon Street: "Quedaba un número importante de acontecimientos, personajes y experiencias íntimas que difícilmente habría podido transformar. Y, en consecuencia, he publicado todo tal y como era" (Eliade, 1997, 10); y Huliganii.

continuación y segunda entrega de la trilogía de "novelas contemporáneas" iniciada con Regreso del Paraíso, y que debía finalizar en Vita nuova (Ricketts, 1988, 1037), nunca escrita, mostrando el triunfo de los "huligans" en la Historia.

El "huliganismo" es un talante que Eliade veía en los jóvenes más vitales y creativos de su generación y que se expresaba en la exuberancia física, especialmente sexual, en la indiferencia o desprecio hacia las leyes y las convenciones morales y sociales y en la fe ilimitada en los poderes y habilidades de cada uno y de la especie humana (idem, 1008). En el artículo "Huliganii" que aparece en Cronicarul el 11 de mayo de 1936, afirma que "al abstracto, impersonal momento de excesiva y caótica interiorización representado por la primera novela, Intoarcerea..., le sigue naturalmente un momento no-espiritual de explosión biológica, de combate amoral [...] junto al momento dinámico, físico, egocéntrico [...]" (cit. en Ricketts). El "huliganismo" intelectual, según las palabras del autor rumano, contribuye positivamente al crecimiento espiritual del país, pues no es una actitud tendente a obtener bienes materiales, sino a "crear". Como en anteriores ocasiones, a raíz de la publicación de este libro fue acusado de fascista, de apoyar la "ideología de la muerte" practicada por el movimiento político rumano de la Legión de San Miguel, y de no tener ninguna preocupación social (idem, 1034).

En cuanto a la técnica narrativa, se vuelve más convencional, con cortos monólogos interiores, cartas y numerosos pasajes de narración omnisciente en 3ª persona.

Curso universitario sobre "Las Upanishads y el budismo" y seminario sobre el Libro X de la Metafísica de Aristóteles.

1936. Aparece en francés su tesis doctoral, Yoga. Ensayo sobre los orígenes de la mística hindú.

Imprime también La señorita Cristina, novela corta y de tono "fantástico [...] de apariencia folclórica y autóctona" (Ierunca, 1978, 315), con la que pretende

acercarse al más puro sentimiento rumano de lo fantástico, en tanto su inspiración procede del folclore, del poema "Luceafarul", varias veces citado en la novela, y de otros de Mihai Eminescu.

1937. Escritos literarios, críticos y políticos de B. P. Hasdeu, edición crítica de obras escogidas de este autor, precedidas de "una larga introducción presentando la biografía de Hasdeu y sus conceptos en materia de historia, filosofía y política" (Eliade, 1983b, 311).

Entabla un juicio por difamación contra Constantin Kiritzesco, director general del Ministerio de Instrucción Pública, quien, junto con el periódico Neamul Românesc de Nicolás Iorga, le había acusado, con la excusa de su última novela, de ser autor de escritos de carácter pornográfico; denuncia que estuvo a punto de costarle su puesto académico.

Con otra narración, La Serpiente, considera que ha logrado

ilustrar una idea que iba a desarrollar más tarde en mis obras de filosofía y de historia de las religiones, a saber, que en apariencia lo sagrado no se distingue de lo profano, que lo fantástico adopta la máscara de lo natural y que el mundo, siendo tal y como parece, es igualmente cifra y código (idem, 314).

"La Serpiente representa una experiencia decisiva para Mircea Eliade porque [...] desvela el tema que él mismo considera como la clave de bóveda de todas sus obras de madurez: 'la irrecognoscibilidad del milagro'" (Ierunca, 1978, 317), mostrando la influencia de la literatura sobre la teoría y no viceversa. Se trata de una obra llena de símbolos, desde, en primer lugar, el tiempo como liberación, hasta la serpiente, la luna, el bosque, las aguas y la isla paradisíaca en donde un grupo de hombres y mujeres modernos, urbanos y burgueses, entran en contacto con "otro mundo".

Continúa escribiendo artículos semanales para el periódico derechista Vremea, como los que forman su "Carnet de viaje" en torno a encuentros, paisajes, lecturas o proyectos; y mensuales para la Revista de las Fundaciones Reales, medio de difusión de la literatura rumana de vanguardia, y para varias revistas especializadas en orientálica e Historia de las religiones: Asiatica de G. Tucci, Religio de Ernesto Buonaiuti y el Journal of the Indian Society of Oriental Art, editado en Calcuta.

Así como entre 1934 y 1936 escaseaban los artículos sobre la que será su materia de estudio, entre 1937 y 1938 abundan relativamente, como consecuencia de haber comprobado los datos y puesto a punto, por primera vez en Cosmología..., un método de aprendizaje. Fija así los que serán los conceptos esenciales de toda su carrera profesional y su inclinación a la generalización y al método comparativo.

Dentro de la producción literaria, Bodas en el cielo es su siguiente texto narrativo, en el cual desarrolla la idea de que "el amor es extraño al mundo, el amor no puede realizarse sobre la tierra. [Dos hombres han amado a la misma mujer] esa tentación angélica, ese paraíso de la unidad [...] es la imposible aventura de Bodas en el cielo" (idem, 319 - 20). El autor rumano efectúa, en esta ocasión, una semiautobiografía confesional, en la que narra en primera persona una experiencia propia semejante y la dificultad del amor perfecto.

Para Eliade, el amor tiene una función metafísica y, como tal, un carácter ceremonial, integrado en los ritmos cósmicos (Ricketts, 1988, 878). Es, como la experiencia mística, un instrumento de conocimiento de realidades inaccesibles a la mente racional que permite distinguir otro tipo de tiempo.

Otros asuntos le preocupan igualmente. Ahora, por primera vez, manifiesta sus opiniones político - sociales en artículos afines a la Guardia de Hierro, a la que apoya en contestación a la dictadura del rey Carol II.

En 1930, la Legión del Arcángel San Miguel, fundada tres años antes, cambia su nombre por el de Guardia de Hierro, lo que no impide que se siga conociendo a sus integrantes como los legionarios, ni supone revisión alguna de su ideología, una mezcla de violencia, misticismo y antisemitismo, que la convierte en la versión rumana de la involución ideológica y social en clave ultranacionalista que representa el fascismo que recorre por estos años Europa.

Si bien no tenían un programa político, sí poseían una filosofía política de rechazo a la democracia, de repudio a un sistema que, en su opinión, desune a la comunidad y se vende al dinero, traicionando el interés común. La visión del mundo contemporáneo de la Guardia de Hierro subraya el envejecimiento de las estructuras socio-políticas y la degradación de la estructura espiritual del hombre, hecho considerado el más importante y únicamente modificable cambiando la sociedad. En consecuencia, el hombre nuevo, cuyos rasgos el legionario sintetiza (Bradescu, 1973, 38), ha de proceder de una transformación total en sentido político, espiritual y humano.

De ahí la insistencia en la necesidad de un movimiento revolucionario cristiano, que ayude a la persona a superar el materialismo (idem, 163) y elevarse hacia Dios (idem, 170, 172).

La imagen que de sí mismos tienen los legionarios se corresponde con la de unos hombres de fe, capaces de amor y de sacrificio; una élite capacitada para escoger al líder moral que deben refrendar las masas.

El cristianismo es el camino de la salvación de la patria y del mundo, y de él toman mucho más que la imaginaria, omnipresente, ya que el componente religioso es dominante hasta el fanatismo. En concreto, asumen la Ortodoxia, en la versión dominante en el mundo agrario, es decir, con su distanciamiento de la Iglesia oficial y con sus creencias mágico-supersticiosas, como afirmación nacionalista, dado que el campesinado constituye el origen de la nación y su "destino".

Al parecer, además, los legionarios cumplían en su vida diaria con todas las prácticas ortodoxas, en una demostración de capacidad de actuación que aplicaban también al uso de la violencia, jactándose de su disposición para la acción por encima de la palabrería del resto de los partidos.

La violencia, percibida como consecuencia "natural" de la "inmoralidad" política o social reinante, como cierta forma de justicia que había de recaer sobre unas víctimas seleccionadas, es otro de sus rasgos. En la Guardia de Hierro es evidente una "mística o religión de la muerte" (Jesi, 1989, 39), que consiste en la obligación de matar al adversario, pero aceptando el insoslayable y consecuente castigo. Por ejemplo, la popularidad de Cornelio Z. Codreanu, su líder absoluto, se inicia cuando en 1924 asesina con sus propias manos al prefecto Manciu. Desde 1936, por añadidura, existen diez "equipos de la muerte" dispuestos a la defensa de la Legión y, como los hechos demostrarían, a ejecutar las mortales condenas a sus enemigos.

La orientación legionaria hacia la muerte, de raíz cristiano-ascética, es la otra cara del misticismo, como el propio Eliade afirma, al señalar que la autoinmolación, que responde a la verdadera interpretación rumana de la vida, ilustrada en las baladas "Mioritza" y "Maestro Manole", es un requisito para la resurrección del país. Cuando en 1943 edita los Comentarios a la leyenda del Maestro Manole, insistirá en reconocer en ella la idea del sacrificio como base de la construcción, es decir, de la creación; renuncia a la vida que será la base del Movimiento, y de la que, ya elegida voluntariamente, ya forzada en los otros, se necesitan una o dos generaciones.

La popularité du Mouvement légionnaire, autrement dit la Garde de Fer, ne cessait de croître. Certains de mes amis et de mes confrères y avaient adhéré depuis quelques années. D'autres paraissaient attendre un moment propice pour s'y faire admettre. Sans en

être officiellement membre, Nae Ionescu ["cuyo universo ideológico se reducía a tres puntos fundamentales: ortodoxismo, nacionalismo y totalitarismo": Veiga, 1986, 24] en était considéré comme "l'idéologue", ce qui ne laissait pas d'irriter d'autres intellectuels et journalistes de droite (Eliade, 1988, 22).

Durante toda la década de los 30, la prensa de izquierdas no cesará de acusar a Mircea Eliade de "fascista" por su ligazón con Ionescu, antisemita, asociado al Movimiento desde 1933, entusiasta del Tercer Reich y participante activo en las luchas políticas de alto nivel de la camarilla del rey; quien, por sus amistades alemanas, será nombrado directivo de la I. G. Farbenindustrie en Rumanía (idem). No hay que olvidar, no obstante, que el mismo Eliade, en prólogo a la edición de una selección de textos de su maestro por él preparada, Roza vânturilor, escribe que todos los alumnos de éste "fueron realistas, anti-oratorios y anti-democráticos".

Otros datos manejados en la época para encuadrarle dentro de la ultraderecha son su admiración hacia Papini, la actitud moderada de sus críticas al fascismo, las ideas que reflejan sus artículos y la identificación que hacen de él con ciertos personajes de sus novelas (básicamente con el Eleazar de Bodas en el cielo), en quienes se perciben por igual la fascinación por la violencia y la voluntad de convertirse en individuos excepcionales y revolucionar la existencia humana entera. De hecho, escribe Volovici (1995, 108), "huliganismo" era un apelativo injurioso, con el que sus adversarios estigmatizaban a los extremistas de derecha; pero que en los escritos de Eliade se convierte casi en un título de honor, que incluso se aplica a las grandes figuras de la cultura rumana del siglo anterior, Eminescu y Hasdeu.

Desde fines del 36, Mircea Eliade, por ejemplo en "Democratia si problema României", en Vremea, 18 de diciembre de 1936, expresa abiertamente su descreimiento en la democracia y aboga por una dictadura fascista, tipo la Italia de Mussolini, como la mejor solución para Rumanía, la que puede fomentar su

conciencia nacionalista y hacerla fuerte frente al comunismo (cit. en Ricketts, 1988, 900).

Gran número de intelectuales afluyen hacia la Guardia de Hierro a finales de 1937, y entre ellos, Eliade y Emil Cioran, "quienes [...] ahora expresaban abiertamente sus simpatías por la Legión, y hasta colaboraban ocasionalmente con ella" (Veiga, 1989, 173). No obstante, diversos testimonios parecen confirmar la anterior pertenencia del primero al grupo de intelectuales que integran el "nido", o célula de base del movimiento legionario, "Axa", cuyo responsable era su amigo Mihail Polihroniade (Mutti, 1993, 80; Fiore, 1986, 22). Francisco Veiga afirma, por su parte, que en la campaña previa a las elecciones parlamentarias, Mircea Eliade hizo propaganda junto a un equipo en el que participaban los propios dirigentes legionarios. Más aún, a su vez, Mutti indica que, según testimonios recogidos por él mismo pero no verificados directamente, habría sido responsable de recaudar fondos en la circunscripción de Prahova para dicha campaña (1993, 103) e, incluso, se habría presentado como candidato a diputado en las elecciones de diciembre de este año en las listas electorales de "Totul pentru Tara", nombre con el que la Guardia de Hierro concurría a ellas, y habría resultado elegido aunque sin oportunidad de ejercer a causa de la disolución inmediata del Parlamento.

Bajo la firma de Mircea Eliade aparecen varios artículos en los que escribe sobre algunos cabecillas del movimiento, sobre la "nueva aristocracia" nacida en él y el "nuevo hombre" legionario: se trata de algo más de una veintena repartidos entre Vremea, Buna vestire, órgano de la Guardia, Sânzina, otra revista pro-legionarios, y la dirigida por N. Ionescu, Cuvântul.

Sin embargo, a pesar de coincidir con ideas suyas expresadas con anterioridad, siempre negará (salvo en el momento de su publicación, según confirma M. Sebastian en su diario; y, al parecer, en una conversación privada con Adriana Berger, ya en Chicago) haber escrito el titulado "De ce cred în biruinta

Miscarii legionare", respuesta a una encuesta de Buna Vestire sobre las razones de una futura victoria legionaria y difundido en sus páginas el 17 de diciembre de 1937. El triunfo del Movimiento es inevitable porque equivale a una revolución cristiana opuesta al pecado y al deshonor, y porque corresponde al destino del pueblo rumano (Mutti, 1993, 91), contesta nuestro estudioso, al mismo tiempo que da muestras de una radical actitud antisemita, afirmando que "la revolución legionaria debe llegar a la meta suprema: la redención de la estirpe..." (Lavi, 1972, 24). Bien es cierto que esta postura sólo se manifestará en dicho artículo, publicado además en el contexto de una campaña preelectoral con la que está plenamente comprometido.

De hecho, y justificando las acusaciones de xenofobia, la posición de Mircea Eliade entre 1934 y 1938 no deja de ser ambigua. Por un lado, se alarma por la integridad de la nación y ve en los extranjeros, y, sobre todo, en los judíos, "un cuerpo extraño en el contexto rumano que puede ejercer una influencia destructora sobre la identidad cultural de la nación" (Mutti, 1993, 88). En varios pasajes de su diario relativos a este asunto, Mihai Sebastian, íntimo amigo suyo de origen judío, señala que los artículos "legionarios" de Eliade provocaron el distanciamiento entre ambos y apunta una discusión con él, en la que el segundo confiesa su "amor" a la Guardia de Hierro e insiste en la esperanza en su victoria, porque siempre ha creído en la primacía de lo espiritual. A continuación, anota Sebastian el 2 de marzo de 1937: "Es sólo ingenuo: ¡pero la ingenuidad catastrófica existe!". Sebastian también recuerda algunas referencias negativas al "espíritu judaico" en exabruptos orales, nunca escritas, señal quizás de que dudaba de su validez (Volovici, 1995, 127).

Por otro lado, nuestro autor admite en los judíos la capacidad de integrarse en las sociedades donde viven gracias a unos esfuerzos que reconoce admirar, lo que permite a críticos como M. Handoca mostrar diferentes artículos en los que defiende a los judíos, más aún cuando en ninguno de los que se dedican a exaltar el

espíritu legionario, Eliade se refiere al "problema" que obsesiona a los guardistas. Asimismo, en la polémica suscitada entre Nae Ionescu y Sebastian a raíz de la publicación de su libro Desde hace dos mil años, defiende la posición de este último.

De cualquier forma, el antisemitismo es para él, más que nada, una cuestión de índole económica y política (los problemas derivados del crecimiento demográfico y social, como la presencia excesiva de judíos en esferas importantes de la vida social) y nunca una cuestión metafísica, de religión o raza, según comenta a propósito del de Hasdeu en la edición de sus obras. Quizás esté ahí la causa de su alejamiento de la intransigencia y posiciones extremistas.

En definitiva, debemos admitir la coincidencia de los ideales de la Legión con los de Mircea Eliade, que conocía personalmente a Codreanu y otros líderes. La misión de Rumanía la encuentra, así lo afirma en "De unde începe misiunea României?", en el programa legionario, que es "nuestro" y "es modelo para Europa Occidental, [cristalización] de la 'joven generación'" (cit. en Ricketts, 1988, 913).

El grado de compromiso de Eliade con la Guardia de Hierro sigue siendo, en todo caso, objeto de discusión. Según su biógrafo americano M. L. Ricketts (1988, 921 - 24), les apoya moralmente, fundamentalmente desde las muertes de Mota y Marin, tal como testimonia el artículo "Sacrific: Ion Mota si Vasile Marin" de Vremea, aparecido el 24 de enero de 1937, por las que hizo duelo, no asistiendo, como Ionescu, a los cursos ese día (Lavi, 1972, 23).

No debemos olvidar, sin embargo que "simpatizante", como también se le ha llamado, era algo más de lo que el adjetivo suele indicar: era el nombre, "Razletii" (Los alejados o aislados), que se daba a los miembros del nido que reunía a la mayoría de intelectuales legionarios de la capital.

1938, primavera. Encontrada la clave de sus estudios, el simbolismo cósmico, Eliade tiene encauzada su carrera como historiador de las religiones y está planeando artículos y libros, mientras en el extranjero empieza a ser conocido como autor de Yoga...

Ésta parece ser la situación hasta el día en que la Securitate rumana registra su domicilio "à la recherche de textes compromettants" (Eliade, 1988, 25), obligándole a esconderse por temor a una posible detención que llega fatalmente el 14 de julio.

Son sus contactos con el extranjero, como él mismo señala (idem, 42), los que le hacían sospechoso, sobre todo si tenemos en cuenta que, tras 1938, se habían legislado distintas medidas en contra de cualquier relación política con elementos fuera de los límites nacionales. Como ya hemos visto, el compromiso de Eliade con la Guardia de Hierro parecía claro, y la confiscación de su correo y la presencia de cartas del exterior, encontradas al revisarlo, no son sino los motivos directos de su arresto.

Amigo, asistente y colaborador de Nae Ionescu, es detenido en el conjunto de medidas antiguardistas propugnadas por el gobierno de A. Calinescu tras la segunda condena a prisión de Codreanu en mayo de este año; medidas que perseguían la purgación de elementos legionarios y que provocaron incluso la ejecución de varios de sus dirigentes. Por su parte, Mircea Eliade siempre justificará su detención a causa de la amistad que le unía a su mentor: "Si cette *felix culpa* n'était intervenue: mon adoration pour Nae Ionescu et toutes les conséquences néfastes (à l'époque, en 1939 - 1940) de cet attachement" (1991a, 169: 10 de octubre de 1984); y a su participación en el diario periodístico que éste dirigía. Su compromiso no es sino genérico hacia los coetáneos de su edad, insistiendo en que su actitud ha sido sólo cultural y al margen de la Historia.

Resultado de estas disposiciones es la revocación del nombramiento de su protector como profesor de Filosofía en la Universidad y, por lo tanto, del suyo; su

detención y, tras negarse a firmar una declaración en la que se desolidariza del Movimiento, según él por no considerar necesario desligarse de aquello a lo que nunca se ha ligado, su reclusión en un campo de concentración de legionarios, en Miercurea Ciucului, adonde también habían llegado su maestro y otros dirigentes y en donde participó de su mismo modelo de existencia y mismas esperanzas: "Dieu est avec nous!" (Eliade, 1988, 39)

Nunca admitirá Mircea Eliade una "implicación activa" en la Legión (idem, 24) y nunca presentará una imagen política de la misma. Ya en 1937, en "Comentarii la un jurământ", Vremea, 21 de febrero, escribe que se trata de un

movimiento [...] nacido de la voluntad de hacer *historia* y no *política* [...] La significación de la revolución por la cual Cornelio Codreanu lucha es tan profundamente mística que su éxito será otra victoria del espíritu cristiano en Europa. [...] Lo que importa no es la conquista del poder a cualquier precio, sino más bien [...] un *hombre nuevo*, un hombre para el que la vida espiritual *existe*, para el que el cristianismo es vivido de manera responsable, es decir, de forma trágica, ascética.

En "De ce cred în biruinta Măscării Legionare", viene a decir lo mismo:

En este tiempo en que todas las revoluciones son *políticas* - la revolución legionaria es *espiritual* y *cristiana*. En este tiempo en que todas las revoluciones contemporáneas tienen como meta la *conquista del poder* para una clase social o para un hombre - la revolución legionaria va derechamente hacia una meta suprema: *la redención del pueblo*, la reconciliación del pueblo rumano con Dios, como ha dicho el Capitán (cit. en Volovici, 1995, 103).

Palabras semejantes se repetirán en otros artículos de la década y seguirán siendo utilizadas casi hasta el final de su vida: "Le chef de la Garde de Fer avait choisi la voie de la non-violence. Il avait déclaré dans une circulaire que le gouvernement pouvait torturer et tuer, les légionnaires ne répondraient pas" (Eliade, 1988, 23); lo cual no deja de ser contradictorio con la participación en el juego político y con la creación de las "escuadras de la muerte".

[...] pour lui, le Mouvement légionnaire ne constituait pas un phénomène politique. Il répétait, très souvent, qu'il n'était pas intéressé par la conquête du pouvoir, mais par la création d'un "homme nouveau" [...] Codreanu croyait à la nécessité du sacrifice [...] [La Guardia de Hierro es el] seul mouvement politique roumain qui prenait au sérieux le christianisme et l'Église [...] Rarement dans l'histoire du christianisme moderne, les jeûnes, les prières et la foi aveugle en la toute puissance de Dieu furent payés de plus de sang [...] le Mouvement légionnaire avait une structure et une vocation de secte mystique et non de mouvement politique [...] le but suprême du Mouvement n'était même plus la rédemption individuelle par un éventuel martyre, mais "la résurrection de la nation", acquise grâce à une "saturation de tortures et de sacrifices sanglants". Le seul démenti massif [...] à la [...] non-religiosité du peuple roumain [...] l'ait été par l'attitude de quelques milliers de Roumains en 1938 - 1939, dans les prisons et les camps pourchassés ou libres (idem; 23, 35, 39 - 40).

El modo de justificarse no es otro, en consecuencia, que rescatar al Movimiento y a sí mismo del ámbito político, lo que significa, en el fondo, negar la responsabilidad histórica, situándose por encima de una Historia que se rechaza.

Il est facile de comprendre pourquoi, pour moi qui ne croyais pas au destin politique de notre génération (ni à l'étoile de Codreanu), une déclaration par laquelle je me

serais désolidarisé du Mouvement m'apparaissait non seulement inacceptable, mais carrément absurde. Je jugeais inconcevable de me désolidariser de ma génération en pleine terreur, lorsqu'on poursuivrait et persecutait des innocents (idem, 37).

Je savais que j'avais perdu "le Paradis" de mon adolescence et de ma prime jeunesse: la disponibilité, la liberté absolue de pensée et de création. Voilà pourquoi j'avais produit tellement et aussi vite: je savais que le répit que nous octroyait "l'Histoire" était limité (idem, 26).

De ahora en adelante, Mircea Eliade siempre pretenderá que tanto él como su obra pertenecen a un ámbito ahistórico, el de la cultura, y cualquier aparición de la Historia en su biografía será vivida por él como una intromisión, una irrupción de lo contingente.

Je ne pensais pas que ma génération eût un destin politique, comme en avait eu la generation de la Grande Guerre ou comme j'espérais qu'en auraient les générations à venir. Notre destin était exclusivement culturel. Nous avions à répondre à une seule question: étions-nous, oui ou non, capables de produire une culture majeure, ou au contraire condamnés à nous confiner, comme jusqu'en 1916 dans une culture de type provincial...? (idem, 27 - 8).

Sólo en nota a pie de página en el segundo volumen de sus Memorias, y en frases aisladas, recuerda Eliade los crímenes cometidos por los legionarios:

D'autant plus grave est la responsabilité des chefs légionnaires qui ont annulé la "saturation de tortures et de sacrifices sanglants" en commanditant les meurtres odieux du 30 novembre 1940 [que desvirtúan el movimiento legionario y le hacen perder] la pureté du plus récent des innombrables sacrifices (idem, 40)

del pueblo rumano, haciendo que sea "considerée depuis lors comme une organisation terroriste et pronazi" (idem, 61).

Para terminar con este tema, diremos que en agosto de 1951, en la revista rumana del exilio Îndreptar, aparece el artículo "I-a mâncat capul politica!" (cit. en Ricketts, 1988, 928), donde confiesa el alejamiento de la política real por parte de su generación, motivo de su atracción por grupos como la Legión y error que no ha de perpetuarse, atentos a las experiencias ajenas, si se aprende lo que significa realmente el juego político.

Es evidente, en definitiva, la imposibilidad para los intelectuales rumanos de asumir su compromiso anterior si quieren evitar la exclusión de un Occidente en el que, después de la 2ª Guerra Mundial, desarrollarán su carrera literaria y científica. Si a ello añadimos una probable falta de coraje intelectual, no es extraña la ambigüedad moral que terminará por afectar a su credibilidad filosófica y su mensaje ético (Volovici, 1995, 163).

A partir de su detención, no habrá más artículos polémicos, sino que básicamente escribe, en Universul literar, România literara y la Revista Fundatiilor Regele, sobre historia de las religiones y literatura. Dichos textos son recogidos en volumen entre los años 1942 y 1943.

Las repercusiones de toda su actividad política trascenderán, sin embargo, este plano para proyectarse sobre su obra científica. Así lo han querido ver ciertos estudiosos (Fiore, 1986), que encuentran en sus postulados teóricos, tal en el antihistoricismo, reforzado por la metafísica oriental, la sombra de la Guardia de Hierro; pese a que otros, como D. Allen, subrayan la importancia que concede a las modalidades históricas y existenciales de todo fenómeno religioso. En línea con los primeros, algunos, como Dubuisson, van aún más lejos, afirmando que su pensamiento filosófico no es sino el intento de proporcionar un fundamento

ontológico a su supuesto antisemitismo, enfrentando, según una mística agraria y arcaizante, el hombre moderno, producto de la civilización judeo-cristiana y causante de todos los males reunidos bajo la definición de "democracia", al campesino y la Naturaleza (1993, 276).

Quizás sea la postura más moderada de Leon Volovici la que sitúe el tema en su justo punto, al afirmar que dichas ideas no proceden de la Guardia de Hierro, aunque fueron potenciadas por ella. El pensamiento de Eliade es anterior a su relación con el concreto contexto político rumano y responde a una tendencia de la filosofía europea de esta época, politizada por el movimiento radical de derechas, a explorar lo irracional, lo antipositivista, el mito y la sacralidad (1995, 162).

Noviembre. Mircea Eliade es liberado, pero sabe que ya no conseguirá un puesto de profesor universitario y que tendrá dificultades para editar. Cuando Nae Ionescu pierda su cátedra, también lo hará él.

La necesidad de ganar dinero le lleva a traducir la obra de Pearl S. Buck, El ángel luchador.

1939. Primer número de Zalmoxis. Revista de estudios religiosos, que pretende apoyar los estudios de Historia de las religiones y "'déprovincialiser' les études de folklore et d'ethnologie comparés" en Rumanía (Eliade, 1988, 21).

Zalmoxis se imprime en Francia y la distribuye en Bucarest la Librería Orientalista Paul Geuthner, pasando a formar parte del conjunto de revistas de alcance internacional especializadas en la materia y recogiendo textos en francés, inglés y alemán de estudiosos como R. Pettazzoni, J. Przyluski, Ananda Coomaraswamy, Carl Clemen, C. Hentze, B. Rowland y otros.

Edita Fragmentarium, colección de sesenta y tres artículos cortos y fragmentos publicados en Vremea entre 1935 y 1938.

Septiembre. El primer ministro A. Calinescu es asesinado por los legionarios y, a continuación, se produce una brutal represión por parte del rey Carol, con

detenciones e internamientos en campos de concentración y la ejecución de su directiva, incluido su máximo dirigente, Codreanu.

En ese momento y como protesta, muchos escritores abandonan la Revista..., pero no Mircea Eliade, que mantiene su posición "apolítica"; a pesar de que, según testimonios orales recogidos por Veiga, aunque con fecha errónea, hace "desde la radio una apología de Parsifal que sus oyentes entienden como una comparación simbólica que exaltaba al dirigente desaparecido" (1986, 21).

1940. Se produce la reconciliación del rey Carol II con el Movimiento legionario, propiciada por la nueva relación de fuerzas en Europa y la entrada de las tropas alemanas en el país. No obstante, la oposición de los partidos políticos y de la Alemania nazi obliga al rey a abdicar, no antes de que el ministro de la Propaganda C. C. Giurescu envíe a distintos universitarios a las embajadas occidentales en calidad de agregados y consejeros culturales, asegurándoles "qu'une propagande *culturelle* bien pensée était aussi précieuse qu'une batterie antiaérienne" (Eliade, 1988, 16).

Gracias a sus amistades, Mircea Eliade consigue el puesto de agregado cultural de la Legación Real de Rumanía en Londres. Las dificultades económicas y de realización de sus proyectos le obligan a buscar el exilio, aunque este pensamiento hubiera surgido en él con anterioridad, a consecuencia de su detención y de la persecución a la Guardia de Hierro, y como una necesidad de recuperar la libertad de crear (idem, 27). Más adelante, él mismo sentirá la necesidad de aclarar que su nombramiento se produce el 1 de abril y se debe al gobierno de Tatarescu, "ce qu'on appela 'le dernier gouvernement libre du roi Carol'" (idem, 15), anterior al gobierno filofascista del general I. Antonescu, quien accede al poder en septiembre con el apoyo de la Guardia de Hierro y se mantiene en él hasta 1944. Considerado derechista, pero sin acción efectiva, es innegable que el escritor y erudito estará al tanto de toda su política.

Como diplomático, su función consistía en resumir las noticias que aparecieran en la prensa y desvelaran la situación real de Gran Bretaña. Su actividad intelectual se centra en la "propaganda cultural", entendida como un servicio que rinde a su país para permitir la continuidad de la vida cultural rumana y su difusión en el exterior.

Publica el segundo tomo de la revista Zalmoxis y en un solo volumen de la Revista Fundatiilor Regale las novelas fantásticas El secreto del doctor Honigberger y Medianoche en Serampor, que ilustran el tema, tan presente en él, del camuflaje de lo sagrado en lo profano.

1941, enero. Rebelión de la Guardia de Hierro contra el general Ion Antonescu, con quien compartía el poder desde la abdicación del rey, en un clima de terror y brutalidad y en un Bucarest convertido en irreal, lúgubre y místico. Resultado de ello es una fortísima represión que destruye a los legionarios, y el establecimiento de un gobierno militar dirigido todavía por Antonescu, que colabora con el régimen nazi y entra en la 2ª Guerra Mundial como integrante del Pacto Tripartito, abandonando su anterior neutralidad.

Febrero. Paralelamente a la ruptura de relaciones diplomáticas entre Gran Bretaña y su país, Eliade es transferido con igual cargo diplomático a la Legación rumana de Lisboa, en donde se encarga de recoger y enviar información sobre la postura de Gran Bretaña en el conflicto mundial, en las cuales se trasluce su inclinación al régimen de Salazar y su distanciamiento del británico, por ejemplo en el "Informe sobre la situación política" enviado el 21 de junio de 1942 (cit. en Popescu - Cadem, 1992).

También escribe, en portugués para la prensa lusitana y con versiones en castellano para Madrid, cerca de veinte artículos sobre literatura rumana, que incluso se aventura a comparar con la portuguesa bajo el signo de la "latinidad": "Camoëns y Eminescu" (Eliade, 1942a, 6). En este artículo, desarrolla sus ideas sobre el cometido histórico de los pueblos, que ha de ser una creación espiritual:

"Sólo los valores culturales justifican la existencia y misión de un pueblo". El "genio latino" consiste precisamente en la "capacidad de transmutar la naturaleza y la vida en valores espirituales [...] de circulación universal". Como hará en otras muchas oportunidades, afirma aquí que la "Weltanschauung" rumana es una "dulce resignación para el deber universal, un melancólico deseo de reintegración al cosmos [...] misión trágica de la existencia [...] sobria, digna, viril [...] La resignada calma de los Dacios y su desprecio por la muerte y los sufrimientos físicos". Su intención en estos textos es ofrecer un panorama de los más altos valores de la espiritualidad rumana.

Se representa, sin gran éxito, en el Teatro Nacional de Bucarest su primera obra teatral: Iphigeniei, drama en tres actos. "On me dit que je manquais de 'nerf dramatique', ce qui est probablement vrai", escribe en Mémoire II, tiempo después de haber insistido con tres textos dramáticos más.

En Iphigeniei, se inspira en la Iphigenia Aulida de Eurípides para interpretarla en términos de la balada del "Maestro Manole". Su tema es el sacrificio creativo, la aceptación de la muerte y su identificación con el amor, matrimonio cósmico por el cual el ser se diluye en la eternidad.

Según su amigo Sebastian, quien en su diario, en la anotación del 12 de febrero de 1941, manifiesta su temor porque en el estreno la sala se llene de legionarios, el texto está cargado de alusiones e implicaciones que hacen que debiera titularse: "Iphigenie... o el Sacrificio Legionario..." (cit. en Lavi, 1972, 24): "Ahora, después de cinco meses de gobierno [legionario] y tres días de rebelión, después de todos los asesinatos, incendios, y saqueos - no se puede decir [que su exaltación de la muerte por una causa sublime] no es apropiada" (idem). Según Ricketts (1988, 1184), estas afirmaciones son producto de la hipersensibilidad de Sebastian, aunque en cierta medida estén justificadas por proceder ambos ideales de las mismas fuentes. Hay que añadir que cuando el drama

se publica en 1951, Eliade lo dedica póstumamente a la memoria de su amigo; hecho que hubiera sido inconcebible, tal como cree el estudioso americano (idem, 1185), de haber tenido realmente implicaciones legionarias.

Durante los cuatro años que permanece en Portugal, entra en contacto con las culturas portuguesa y española, gracias a sus frecuentes viajes a Madrid.

Respecto a la última, Eliade confiesa su gran admiración por Unamuno como filósofo y creador en todas sus facetas de ensayista, poeta y prosista. Un interés paralelo suscita en él la obra de Ortega y Gasset, a quien conoció en Lisboa durante el exilio voluntario del filósofo español y a quien define del siguiente modo: "profesor de filosofía, un excelente ensayista y magnífico escritor" (Eliade, 1980, 82), sobre todo en La rebelión de las masas y en los estudios dedicados a la historia y al arte.

No es extraña, por otro lado, esta atención, común a una generación de intelectuales rumanos preocupados por la "vertebración" de un país que duplica su territorio y su población tras la 1ª Guerra Mundial, y que anda a la búsqueda de "lo específico nacional". Junto a él, son también muy conocidos e influyentes Maeztu, el ya citado Unamuno y Eugeni D'Ors. Es precisamente con este último con quien Eliade mantuvo una relación más estrecha, cimentada en encuentros personales e intercambios epistolares, y de quien alaba de manera especial el Nuevo Glosario y Las ideas y las formas, libro del que escribe que "es apasionante" (idem, 83).

El autor rumano y D'Ors se asemejan en proponerse restaurar un humanismo que parta del hombre entendido como entidad armónica, en la variedad de asuntos que tratan en sus ensayos (el arte, el concepto de la vida, la meditación filosófica) y en el estilo en que lo hacen: "[D'Ors] utilizaba una prosa muy personal, rápida, sin apresto, desafiando las prohibiciones y los tabúes académicos", sin dudar en "expresarse como filósofo a propósito de un accidente personal o un hecho banal cualquiera" (Eliade, 1983b, 285 - 6).

1942, agosto. Regresa a Bucarest durante una semana, en la que será la última vez que pise suelo rumano y pueda ver a su familia y a la mayoría de sus amigos, y el inicio de un exilio que durará el resto de su vida. A pesar de la nostalgia, no puede evitar expresar su alegría por vivir lejos de la guerra y confesar que sólo la esperanza de una cátedra le hace pensar en volver.

De esta visita, quedará el recuerdo amargo y el reproche de no intentar ver a Mihai Sebastian. En sus Memorias reconoce no haberlo hecho por no poner en peligro a su amigo judío, pues se sabía seguido por la Gestapo, que creía era portador de un mensaje de Salazar, con quien acababa de entrevistarse en Lisboa, a Antonescu (Eliade, 1988, 83 - 4); versión ligeramente diferente de la que ofrece en Journal I:

Je ne me consolerei jamais de ne pas l'avoir revu en août 1942 quand je me trouvais, pour une semaine, à Bucarest. J'avais honte de moi, de ma situation de Conseiller culturel à Lisbonne - des humiliations qu'il avait endurées parce qu'il était né, et a voulu rester, Joseph Hechter (Eliade, 1973, 41: 11 de octubre de 1946).

Una explicación absolutamente contraria es la de Th. Lavi en Toladot, quien insinúa que no lo hace porque conoce el acuerdo firmado este mismo verano por el dictador rumano y Gustav Richter, representante de Eichmann en Bucarest, para la deportación de todos los judíos a campos de concentración. De hecho, ya en 1940 habían sido promulgadas leyes raciales antijudías en el país balcánico, y en el siguiente, la ley de trabajos forzados para todos los hombres judíos.

Escribe Salazar si revolutia in Portugalia, en la que define la dictadura de Salazar como "una revolución espiritual que consta de valores latinos, Cristianos y Europeos, de la que resulta una reintegración de Portugal en la orgánica y cósmica unidad" (Allen, 1980, 12). La urgencia de su escritura y publicación se justifica por

el deseo de hacer propaganda de Salazar, mostrando a Rumanía que una "revolución espiritual es posible", aunque sin explicar cómo: "un Estado totalitario y cristiano, construido no sobre abstracciones [como los ideales de la política liberal, los derechos del hombre y el individualismo], sino en realidades vivas [la familia, la Iglesia,...] de la nación y su tradición" (Eliade, 1942b, p. 9). Según él, Salazar ha reintegrado "Portugal dentro de la línea de su destino histórico" (idem, 7).

Tercer y último volumen de Zalmoxis y un nuevo libro, El mito de la reintegración, sobre la cuestión de la unidad de los contrarios, con artículos, algunos de título modificado, sobre la "coincidentia oppositorum" y la androginia publicados a lo largo de 1939 en Universul literar.

1943. Comentarios a la leyenda del Maestro Manole, "longue étude comparative sur les rites de construction" (Eliade, 1988, 87), que no es sólo un comentario de la balada, sino que resume teorías y estudios anteriores en torno al yoga, la alquimia, Barabadur, el simbolismo de los árboles... Por primera vez, en este texto habla de arquetipo y se refiere a C. Jung. Desde entonces, es considerado junguiano pero, al no admitir su carácter de tal, deja de usar el término a partir de 1953.

Para Eliade, la leyenda del Maestro Manole es el "mito central de la espiritualidad del pueblo rumano", y ejemplifica cómo la creación sólo es posible con el sacrificio de sí mismo o de alguien cercano a uno. El tema de la "valorización de la muerte" es visible igualmente en "Mioritza" y en la fe cristiana de las sociedades tradicionales, para las cuales la salvación se inicia con el sacrificio de Jesucristo.

El propósito de dicha obra es analizar la "teoría arquetípica" que justifica estos ritos, comparando todos los datos comunes, puesto que las creaciones folclóricas funcionan exclusivamente con categorías arquetipales: "Pensamos [...] que cuestiones directamente relacionadas con el hombre, con la estructura y los límites de su conocimiento, pueden ser estudiadas, con objeto de aproximarse a una

solución definitiva, si se parte de los datos folclóricos y etnológicos" (Eliade, 1978, 173).

Además de lo anterior, el autor rumano añade que la obra fue escrita como defensa frente al "terror de la Historia", en esta ocasión condensada en la "agonía de los ejércitos rodeados en Stalingrado donde se encontraban también algunas divisiones rumanas" (Eliade, 1988, 87), cuya imagen le resultaba obsesiva.

Reúne en La isla de Euthanasius una antología de artículos sobre Historia de las religiones escritos entre 1936 y 1939 y reseñas literarias y retratos de escritores, desde 1932 a 1939.

Los rumanos, latinos de Oriente, libro de propaganda sobre su país de origen.

La misma función pretende el artículo "Latina ginta e regina. La valorización de la cultura latina" (Eliade, 1943a, 4), esta vez sobre literatura y la importancia para un escritor de ser publicado en una gran editorial y tener repercusión en Francia, lo que le catapultó a un reconocimiento general. Contrariamente a su afirmación de que siempre fue pro-aliados (1988, 67), Eliade se refiere aquí a la "Francia democrática y universalista, [...] centro de la 'Época masónica', [que] no debe confundirse con la verdadera Francia nacionalista y cristiana", tal como años atrás había opuesto "la naturaleza espiritual (el individualismo y el misticismo, posiciones extrahistóricas ambas)" [de Unamuno], quien se declara en agosto de 1936, "contrario al Gobierno y la anarquía de Madrid" a "la prensa de los países democráticos, seguro que lo boicotarán las editoriales y librerías francesas" (Eliade, 1996, 6). A propósito de lo que cree pérdida de interés francés por los valores latinos e incremento en los universales, afirma que "claro es que existieron excepciones - y precisamente sobre esas excepciones es sobre lo que funda el mariscal Pétain la esperanza de una Francia 'renacida'..." (Eliade, 1943, 4).

Escribe otra obra de teatro, Oameni si pietre, muy dependiente, según él, de sus escritos teóricos sobre las piedras sagradas y el laberinto. Publicado en Rumanía bastante tiempo después, su tema es general a otros textos, literarios o no, y gira en torno a la revelación de una realidad última que da sentido y alegría a la vida.

Decide permanecer por el momento en Portugal.

Lorsque, à la fin novembre, une dépêche de Herescu m'annonça que le concours pour la nouvelle chaire aurait lieu le 12 décembre, je lui répondis résolument que je ne m'y présenterais pas. Je sentais que l'époque de "création" dans le contexte de la culture roumaine contemporaine s'achevait (Eliade, 1988, 89).

1944, 23 de agosto. Insurrección popular en Rumanía, que cuenta con el apoyo del rey Mihai I, contra el III Reich, durante la cual se detiene a Antonescu y otros miembros del gobierno y se bloquean los objetivos nazis de la capital, mientras se lucha por neutralizar y desarmar a las unidades alemanas, a las que el país se enfrenta al salir del Eje.

Mircea Eliade permanece en la Legación de Lisboa.

B. P. Hasdeu. Razvan si Vidra, poezii, si Magnum Etymologicum, edición popular de escritos de Hasdeu.

20 de noviembre. Muere Nina Maresh, su primera esposa.

Empieza a trabajar en lo que será su obra fundamental, Prolegómenos (Tratado de historia de las religiones). El concepto del "terror de la Historia", que aparece aquí por primera vez expresado explícitamente, guarda estrecha relación con acontecimientos como la batalla de Stalingrado, la derrota militar rumana, la presencia de tropas soviéticas en Rumanía y los bombardeos. Como durante su estancia en Inglaterra, sigue intentando compensar el peso insoslayable de los

acontecimientos históricos mediante la escritura de sus obras teóricas y creativas, aunque compaginándola con su actividad oficial.

Esta última etapa en el país lusitano será especialmente dura.

J'essayais de découvrir la direction dans laquelle je pourrais aller pour sortir du labyrinthe. Il me semblait en effet, depuis longtemps déjà, que je m'étais perdu dans un labyrinthe et, plus le temps passait, plus je pensais qu'il s'agissait encore d'une épreuve initiatique, comme l'avaient été bon nombre des crises des dernières années. Les désespoirs, les dépressions et les souffrances de toutes sortes avaient un sens: je devais les comprendre comme une série de "tortures initiatiques" préparant la mort symbolique et la résurrection spirituelle vers lesquelles je me dirigeais... Je me trouvais dans une phase obscure, une phase de transition (idem, 91).

1945, 16 de septiembre. Llega a París, en donde ha decidido instalarse para poder acceder con más facilidad al material de su disciplina y al contacto con otros investigadores, además de a la compañía de sus amigos.

Con su decisión de no regresar por el momento a Rumanía, no siente Mircea Eliade que rompe con la cultura de su país sino que continúa una de las dos tradiciones por ella trazadas: "Deux traditions se trouvent aux origines de la culture roumaine: celle des laboureurs et celle des pasteurs, cette dernière plus ouverte aux valeurs universelles" (idem, 93),

La diaspora roumaine - prolongement et amplification de la transhumance des bergers roumains. Le rôle du nomadisme pastoral dans la spiritualité roumaine. "Dorul" (la nostalgie), *Mioritza*, et tant d'autres des plus belles ballades sont la création de ce nomadisme. On précisera un jour la tension entre l'émigration et les zélotes (la résistance intérieure) (1973, 93: 5 de marzo de 1948).

Acorde con la mentalidad primitiva y arcaica por él descrita, buscará en el exilio un signo que muestre su sentido escondido, encontrándolo en la siguiente "révélacion: le dépaysement est une longue et lourde épreuve initiatique destinée à nous purifier, à nous transformer. La patrie lointaine, inaccessible sera comme un Paradis où nous retournerons spirituellement, c'est-à-dire 'en esprit', en secret, mais *réellement*" (idem, 162: 22 de diciembre de 1951).

Chaque exilé est un Ulysse, en route vers Ithaque. Toute existence réelle reproduit l'Odyssée. Le chemin vers Ithaque, vers le Centre [...] Ce que je découvre soudainement, c'est que l'on offre la chance de devenir un nouvel Ulysse à n'importe quel exilé [...] Mais pour s'en rendre compte l'exilé doit être capable de pénétrer le sens caché de ses errances [...] comme une longue série d'épreuves initiatiques (idem, 317).

Dos son las dos posturas posibles mantenidas en líneas generales ante el destierro, la de Ovidio y la de Dante. Para Ovidio, el exilio es la ruptura con el sistema de vida propio, lo que provoca en quien lo padece una crisis de desarraigamiento en la que el tiempo y el espacio pierden su sentido y la persona se fragmenta en una continua nostalgia. Por el contrario, la actitud de Dante destaca tanto el dolor como la riqueza de una experiencia en la que se descubre "lo otro" y el deseo de universalización que anula el sentimiento de ser extranjero.

Eliade utiliza ambas figuras como arquetipos de los dos talantes, decidiéndose, al final, por asumir el del poeta italiano.

Pese a todo, no puede evitar la preocupación ante el tener que escribir en francés y, sobre todo, sin saber a qué público dirigirse.

A partir de ahora no dejará de reencontrarse con antiguos amigos de Bucarest: E. M. Cioran, S. Lupescu, E. Ionescu y N. Herescu, entre otros; y de

establecer nuevas relaciones con figuras como P. Masson - Oursel, P. Vulliaud o R. Désaille.

En cualquier caso, el hecho que más incidencia tiene en su vida en este instante y durante varios años, son los graves problemas económicos, que le obligan a llevar una "vida de estudiante" (Eliade, 1973, 8: 26 de septiembre de 1945) y a casi tener que renunciar a la investigación, a pesar de pretender dedicarse a ella en exclusiva y ser elegido miembro de la Sociedad Asiática, a cuyas reuniones acude regularmente: "J'avais parfois l'impression de voir le spectre de la pauvreté se dresser devant moi" (Eliade, 1988, 107),

si je réduis encore mon budget mensuel, j'ai de quoi vivre jusqu'au printemps. Ensuite il faudra que je vende certains objets [...] Si rien n'aboutit, je serai obligé à renoncer à tout travail scientifique et d'essayer autre chose: articles, traduction et même un emploi manuel (Eliade, 1973, 43: 15 de octubre de 1946).

Comentarios como los anteriores serán constantes en este largo periodo.

1946, febrero. Sigue trabajando en el Tratado de Historia de las religiones, del que presenta los cuatro primeros capítulos en una serie de conferencias a las que le convoca el profesor Georges Dumézil, en el marco de su cátedra de mitología comparada en la École des Hautes Études. Nunca olvidará Eliade cuánto deberá su carrera científica en Francia a esta invitación.

Marzo. Estudio sobre el léxico y las técnicas del yoga en el Instituto de Civilización hindú.

Empieza a colaborar en las revistas especializadas Paru, Comprendre y en la Revue de l'Histoire des Religions.

1947. A pesar de algunas ayudas, su situación se mantiene inalterada durante este año: "Il y avait des jours où j'étais déprimé par ce provisoire qui s'éternisait" (Eliade, 1988,

107); además de por el temor a un nuevo conflicto mundial, que le hace dudar de la utilidad de cualquier ocupación de resultados a medio o largo plazo.

Publica "El problema del chamanismo" en la Revue de l'Histoire..., situándolo dentro de la perspectiva de la Historia de las religiones y no como fenómeno patológico.

Se le deniega una petición de ayuda en forma de asignación mensual en el C.N.R.S. francés "pour des raisons politiques" (Eliade, 1973, 82: 1 de octubre de 1947). Tampoco tiene más éxito en sus intentos por ser admitido como profesor en distintos lugares, la École des Hautes Études, el C.N.R.S. o en alguna universidad americana.

1948. Mircea Eliade ha de tomar una decisión definitiva sobre su regreso a Rumanía, al anunciar el Gobierno de este país la obligatoriedad de volver en los seis meses siguientes a riesgo de perder la nacionalidad.

Como la mayoría de los exiliados, él también permanece en Francia, en donde edita Técnicas del yoga y el estudio "Le 'dieu lieu' et le symbolisme des noeuds" en la Revue de l'Histoire...; y comienza a escribir en Critique, publicación dirigida por Georges Bataille.

"Curso libre" en la École des Hautes Études titulado "Arquetipos y repetición", nombre de la obra que está escribiendo y que acabará titulándose El mito del eterno retorno.

Convertido en un refugiado político, funda junto a otros intelectuales la asociación cultural "Mihai Eminescu", que organiza conferencias públicas y edita la revista Luceafarul, núcleo de los escritores rumanos en el exilio que se transforma rápidamente en el centro del círculo de París, esforzándose por mantener, en lo que atañe a la literatura y a los estudios históricos y filosóficos, la continuidad de la cultura del país balcánico en el exterior, como un factor más en el intento de aglutinar el movimiento de oposición al régimen.

Para Eliade, la única posibilidad de sobrevivir colectivamente se halla en la cultura, y, por tanto, la literatura y el arte son susceptibles de convertirse en un instrumento político con fines de resistencia: "*aujourd'hui, et surtout demain, l'intellectuel' [...] est et sera de plus en plus considérée comme l'adversaire numéro un, [...] l'histoire lui confie [...] une mission politique*" (idem, 103).

Julio. Participa en el Congreso internacional de Orientalistas reunido en París, ocasión para entrar en contacto con numerosos colegas: G. Widengren, S. Wikander, E. Lamotte. Mientras tanto, no cesa de publicar artículos y dar conferencias.

1949. Edita las dos obras consideradas como fundamentales en el conjunto de sus estudios teóricos: el Tratado de Historia de las religiones, cuyo título original y más acertado es Prolegómenos a una Historia comparada de las religiones, y El mito del eterno retorno.

Con el Tratado... Mircea Eliade intenta renovar los estudios histórico-religiosos, aplicando el método de aislar y describir las estructuras de los fenómenos que manifiestan lo sagrado (idem, 104 - 5).

Respecto al segundo de los libros citados,

Me apasionaba [...] el misterio de la recuperación del "tiempo perdido", la esperanza de que todo se puede salvar si sabemos volver a coger el hilo de la vida *ab initio*. Mi fe en la posibilidad de tal "renacimiento" gracias al retorno a las fuentes fue probablemente lo que me permitió [...] comprender lo que caracteriza a los que viven en una sociedad arcaica y tradicional, y que he analizado en El mito del eterno retorno (Eliade, 1983b, 284).

Poco a poco, parece ir recobrando "la direction et les dimensions de ma véritable existence" (Eliade, 1988, 133).

Asiste al Congreso de psicología religiosa de Royaumont. Su presencia será inexcusable en diferentes reuniones científicas hasta el fin de sus días.

1950. "1950 fut [...] riche en événements. En feuilletant les cahiers de mon Journal, je me rappelle mon activité, [...] mon travail [...] et les espoirs que je nourrissais [...] Mais 1950 fut, avant toute chose, l'année des conférences et des congrès" (idem, 140).

Enero. Contrae matrimonio con Christinel Cottescu.

Conferencias en el Collège Philosophique sobre "La estructura de los mitos" y "El mito en el mundo moderno".

Primavera. Viaje a Italia, en un itinerario que se inicia conferenciando en la Universidad de Roma, invitado por el profesor R. Pettazzoni y en el Instituto Oriental, por G. Tucci. En mayo y en Venecia, participa en la Asamblea Constitutiva de la Sociedad Europea de Cultura, donde entabla relación con Ungaretti, Mario Praz, Lescure, etc. Pocos meses antes, había conocido a Pierre Teilhard de Chardin.

Agosto. En medio de una "atmósfera medio mundana, medio teosófica" (Eliade, 1973, 128: 21 de agosto de 1950) se reúne con C. G. Jung, G. van der Leeuw, L. Massignon, Joachim Wach, y otros, al entrar a formar parte del restringido grupo relacionado con "Casa Eranos" en Ascona, en el Tesino suizo. Su primera disertación, dentro del ciclo "Hombre y rito", sobre "Psicología e historia de las religiones: el simbolismo del centro" obtiene, según sus palabras, un éxito clamoroso (idem, 130: 25 de agosto de 1950). Mircea Eliade acudirá a los encuentros en "Casa Eranos" con regularidad desde 1950 hasta 1969, salvo en 1955 y ocasiones aisladas durante la década de los 60.

El Círculo de Eranos fue fundado por Olga Fröbe-Kaptein en 1933 en Ascona (Suiza) como una agrupación cultural de carácter filosófico-científico cuyo objetivo era mediar entre Oriente y Occidente, lo mítico e irracional y lo lógico y racional, la religión y la ciencia (Ortiz-Osés, 1994, 6).

Su auténtico inspirador fue C. G. Jung, quien participó activamente en sus congresos y aportó la base filosófica: "subyace a Eranos la elaboración de una Ontología o Metafísica simbólica, así pues de una vasta y profunda cosmovisión arquetipológica de lo real" (idem, 9). Característica esencial de estos Encuentros es el diálogo interdisciplinar y la articulación de un pensamiento que remite "a la ineludibilidad de la cuestión del sentido metafísico (ontorreligioso) de la vida y la existencia" (idem, 7).

Septiembre. Participa en Amsterdam en el Congreso Internacional de Historia de las Religiones con una comunicación sobre "Mitos cosmogónicos y curaciones mágicas".

A pesar de todo, las dificultades económicas persisten y también

l'inquiétude que je ressens devant les "événements", c'est-à-dire devant l'éventualité d'une troisième guerre mondiale, est continuelle, souterraine, et nourrie d'un sentiment de culpabilité: l'impression d'avoir gaché mes possibilités, les chances innombrables qui m'ont été données de dire ce *qui devait être dit*, de faire ce que *j'étais destiné à faire* (Eliade, 1973, 125: 1 de agosto de 1950).

1951 - 1956. La situación monetaria empieza a resolverse cuando obtiene una beca de investigación de la Fundación Bollingen de New York consistente en 200 dólares por mes durante tres años.

Por otro lado, abundan los nuevos amigos o crece la intimidad con otros, como Henry Corbin, con quien comparte su postura anti-sociologista en filosofía de las religiones; con el Père J. Daniélou, el R. P. Jean Bruno, J. Gouillard, L. Badescu, Cristian y Marie Louise Dehollain, Jacqueline Desjardin y su cuñado, el director de orquesta Ionel Perlea.

Numerosas conferencias y encuentros internacionales le esperan en Universidades e Instituciones culturales de Padua, Estrasburgo, Munich, Freiburg, Lund, Uppsala, Zurich, Ginebra, Roma, etc.

Se suceden también los artículos publicados.

1951. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.

1952. Imágenes y símbolos, que recoge artículos recientes aparecidos en revistas especializadas.

1955. Publica en francés la novela Forêt interdite (Noaptea de Sânziene) iniciada en 1949.

La edición rumana habrá de esperar hasta 1971 y se realizará también en París.

"Forêt interdite [es] la novela del Tiempo por excelencia" (Ierunca, 1978, 318).

Ce roman dont l'action s'étend sur douze ans est aussi, dans un certain sens, une fresque - mais son centre de gravité est ailleurs: dans les différentes conceptions du temps qui assument les principaux personnages. [...] je pense que l'on remarquera le passage du "temps fantastique" (le rencontre dans la forêt) au "temps psychologique" des premiers chapitres [...] et "au temps historique" de la fin (Eliade, 1973, 151 - 2: 6 de agosto de 1951).

1956. Herreros y alquimistas, con el que introduce "una nueva perspectiva [...] en los valores mágico - religiosos de la metalurgia [...] y las funciones iniciáticas de la alquimia" (Eliade, 1988, 179).

Lo sagrado y lo profano.

Con estos libros, Mircea Eliade quiere evitar todo provincialismo intelectual e imponer el diálogo entre las disciplinas, hasta el punto de confesar que le interesa mucho más la reacción a sus teorías de un filósofo, un crítico literario o un psicólogo que la de los especialistas de la materia.

Octubre - noviembre. Invitado a dar en la Universidad de Chicago las célebres "Haskell Lectures", que desde 1895 la convierten en un importante centro de estudios religiosos. Dos años más tarde, los textos de estas conferencias aparecen reunidos en el libro Iniciaciones místicas.

Poco después, es nombrando "visiting professor" de Historia de las religiones en dicha Universidad, desde donde impone esta disciplina como ciencia y especialidad universitaria.

Introducción a la Histoire des litteratures de "La Enciclopedia de la Pléiade", en la que aborda el ámbito de las literaturas orales.

1957. Se convierte en profesor titular de la Universidad de Chicago, sustituyendo a Joachim Wach, jefe del departamento de Historia de las religiones, y en el Committee of Social Thought, también en Chicago, cargo que conserva hasta 1983 en el que pasa a ser profesor "emeritus" al jubilarse. "Ma trajectoire biographique et culturelle: Bucarest, Calcutta, Lisbonne, Paris, Chicago" (Eliade, 1973, 420: 29 de abril de 1963).

Sigue acudiendo regularmente a congresos, como el de Orientalistas de Munich, y publicando: Mitos, sueños y misterios.

1958. Participa, y aprovecha para visitar Japón, en el Congreso de Historia de las Religiones en Tokyo, donde coincide con estudiosos como H.-CH. Puech, P. Demiéville, J. Filliozat, F. Heiler, E. Goodenough, etc.

Al mismo tiempo que inicia su curso en Chicago, empiezan a ponerse al alcance del lector de habla inglesa algunas de sus obras: el Tratado..., Yoga..., Iniciaciones místicas y Lo sagrado y lo profano.

Desde este momento y hasta 1976, Eliade enseña dos trimestres por año en la Universidad, dirige tesis doctorales durante el tercero y pasa sus vacaciones en Europa. A propósito de los primeros pasos en la redacción de De Zalmoxis à Gengis Khan escribe que "je ne m'en rendais pas compte alors, mais ces retours périodiques

à l'étude des traditions spirituelles roumaines constituaient, d'une certaine façon, un moyen de préserver mon identité dans le *melting-pot* des États-Unis" (Eliade, 1988, 226).

1960. Congreso de Historia de las Religiones en Marburg.

1961. Funda la revista Antaios, junto al filósofo Ernst Jünger, editada en la ciudad de Stuttgart hasta el año 1972.

1962. Con su colega Joseph Kitagawa y Charles Long funda History of Religions, revista que sólo se mantiene este año.

En Francia, publica Patañjali y el Yoga.

1963. Mircea Eliade empieza a ser objeto de un creciente interés por parte de algunos estudiosos, como demuestra la publicación en Filadelfia de la primera monografía dedicada a él y su obra, Mircea Eliade y la Dialéctica de lo Sagrado, del profesor Thomas J. Altizer.

Por su parte, él imprime Nuvele, conjunto de relatos en lengua rumana, en la colección "Destin" dirigida en Madrid por George Uscatescu.

Hasta el final de su existencia, Mircea Eliade vivirá en una sucesión de congresos y homenajes a su figura. Entre tanta ocupación profesional, que a continuación enumeraremos, poco se nos transmite de su vida personal, sus ideas y sentimientos. En ocasiones, "je sens que la vie me coule entre les doigts. Je cours de ville en ville. Je ne puis ni me reposer ni travailler" (idem, 344); otras, "D'où provient ce sentiment soudain de béatitude et de sérénité? Comme si j'avais retrouvé quelque chose de précieux que j'avais égaré depuis longtemps" (idem, 404).

1964. Colabora en la Encyclopaedia of World Art, New York.

La Universidad de Chicago le otorga el título de "Sewell L. Avery Distinguished Service Professor".

1965. Conferencias y debates sobre religiones precolombinas en el Colegio de México, tras los cuales viaja ampliamente por el país centroamericano.

1966. La primera parte de su diario personal, convertido en "memorias" redactadas entre 1960 y 1964, paralelamente a la Historia de las creencias... y en un esfuerzo de evocación que durará hasta el último momento de su vida, se edita en Madrid, bajo el título Amantiri: I. Mansarda, transformándose más tarde en Memoria I. 1907 - 1937. Las promesas del equinoccio. El texto refleja también, según M. Handoca, la imagen de "la espiritualidad rumana interbélica" (1987, 193).

Elegido miembro de The American Academy of Arts and Sciences.

Doctor Honoris Causa of Humane Letters de la Universidad de Yale, nombramiento que comenta del modo siguiente: "Sensation bizarre. Je suis, naturellement, fier et cependant mélancolique; est-ce le début de la série des honneurs, le commencement de la vieillesse?" (Eliade, 1973, 525: 13 de junio de 1966).

1967. Colabora en la Enciclopedia Británica y presenta también su propia antología de textos y documentos de Historia de las religiones clasificados por temas (cosmogonías, tipos de divinidades, ritos de iniciación, etc.) con el nombre de From Primitives to Zen. A Thematic Sourcebook on the History of Religions.

1968. Publica la novela corta Pe strada Mântuleasa, la única obra literaria que él considera libre, pura y simplemente porque escribirla fue un placer.

"Cristian Culture Award Gold Medal for 1968" por la Universidad de Windsor (Canadá).

1969. Aparece la colección de relatos La Tiganci si alte povestiri (Entre las gitanas y otros cuentos), que cabe situar entre sus textos más importantes, ya que sirve para ilustrar una de sus ideas centrales:

Ciertamente, la irrecognoscibilidad del milagro forma la trama de todo su universo épico, lleno de signos. Si los relatos nos dan la esencia de ello, es quizás en la medida en que la banalidad se hace aquí más espesa, deviene método de creación. Un héroe domina

estos relatos: el hombre banal [...] por primera vez, sobre él se fundan los milagros. Lo fantástico gana en su carácter insólito porque la banalidad es en esta ocasión doble [...] nos rodea por todas partes [...] El paisaje mismo se transforma [...] Rumanía deviene un espacio lleno de signos [...] [Su] falta de estilo es una conquista. Todavía más evidente [...] por el lenguaje prosaico de los personajes [...], [la] banalidad de la escritura [...] oculta, ella también, un signo (Ierunca, 1978, 325).

Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Plata (Argentina) y profesor extraordinario de la Escuela de Estudios Orientales de la Universidad de Buenos Aires.

Doctor Honoris Causa por el Ripon College.

Dirigido por J. Kitagawa y Ch. Long, aparece el volumen Myths and Simbols. Studies in honor of Mircea Eliade, en edición de la Universidad de Chicago.

1970. De Zalmoxis à Gengis Khan, "magistral síntesis sobre la mitología geto-dacia y las obras maestras del folclore rumano en que ésta se ha encarnado" (Handoca, 1996, 171).

Se publica en la Revista scriitorilor români su obra de teatro sobre Brancusi, Coloana nesfârșita.

Viaja a Suecia y Noruega y participa en el Congreso Internacional de Historia de las Religiones de Estocolmo.

Doctor Honoris Causa of Humane Letters, Universidad de Loyola (Chicago).

Nombrado "Corresponding Fellow" por la Academia Británica.

1971. La nostalgia de los orígenes.

Doctor Honoris Causa en "Science of Religion" del Boston College.

1972. Doctor Honoris Causa of Law, La Salle College (Filadelfia).

Doctor of Humane Letters del Oberlin College.

1973. Publica en la editorial Gallimard un primer volumen de textos seleccionados de su diario: Fragments d'un journal I (1945 - 1969).

Miembro correspondiente de la Academia Austríaca de Ciencias.

Congreso de Historia de las Religiones en Turku (Finlandia)

1974. Participa en las "Freud Memorial Lectures" en Filadelfia:

Pourquoi diable ai-je accepté voici un an cette invitation de la Société de psychanalyse de Philadelphie? J'y ai sans doute été poussé par le fait même d'avoir été invité, moi qui depuis trente ou quarante ne cesse de dénoncer les thèses de Freud en matière de religion (Eliade, 1981a, 186 - 7: 24 de abril de 1974).

Múltiples conferencias, por ejemplo en noviembre: "Colloque sur Mircea Eliade", en Santa Bárbara (California), en el que presenta "Self-reflections on my work", donde esboza su "propio itinerario espiritual" (idem, 213: 16 de noviembre de 1974).

1975. Myths, Rites, Symbols. A Mircea Eliade Reader, editado en Nueva York por W. C. Beane and W. G. Doty.

Miembro de la Academia Belga.

Doctor Honoris Causa of Letters, por la Universidad de Lancaster.

1976. En lengua inglesa, aparece Ocultisme Withcraft and Cultural Passions. Essays in Comparative Religions, y en francés, el primer volumen de la Histoire des croyances et des idées religieuses, su obra magna:

Quoi qu'il en soit, cette *Histoire* a pour moi une signification autobiographique (et évidemment secrète). Au soir de ma vie, je parcours une *dernière fois* toute l'histoire des croyances et des idées religieuses, des origines à nos jours. J'ai l'impression d'y revoir toute

ma vie ramassée en un seul instant, en cet instant justement qui précède mon passage *au-delà* (idem, 336: septiembre de 1977).

Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Sorbona, París.

Elegido miembro de la Academia de la Lengua y Literatura francesas.

1977. Último conjunto de relatos breves, In curte la Dionis.

La Academia Francesa le concede el premio Bordin por su obra Historia de las creencias y de las ideas religiosas.

1978. Segundo volumen de la Historia.

Recibe la Legión de Honor en París: "Je ne suis pas accoutumé aux 'honneurs officiels', et je ne les ai jamais désirés vraiment. On s'en accommode beaucoup plus difficilement que de l'obscurité ou du manque de succès" (idem, 385: 11 de septiembre de 1978).

Cuaderno - homenaje de Les Cahiers de l'Herne.

1980. Candidato, sin éxito, al premio Nobel de Literatura.

Edita las novelas Le temps d'un centenaire y Les dix-neuf roses.

1981. Segundo volumen de su diario: Fragments d'un journal II (1970 - 1978).

1982. Coloquio en torno a su figura organizado por el Instituto de Historia y Teoría Literaria "G. Calinescu" de Bucarest.

Simposio "Eliade" en Midwest Modern Language Association en Cincinnati, Ohio (USA).

1983. En Chicago inaugura el Congreso dedicado a la "Metodología de la Historia de las Religiones": "Je me rends compte que le 'mini-congrès' de Méthodologie a été organisé pour 'fêter' mon départ à la retraite" (Eliade, 1981a, 121).

Tercer volumen de la Historia.

1984. Bajo el auspicio del Departamento de Estudios Franceses de la Brown University (Providence) se celebra un homenaje en su honor.

Coloquio "Mircea Eliade" en la Universidad Aix-en-Provence.

Recibe el premio internacional Dante Alighieri, otorgado por la Academia Casentinese (Castello di Borgo alla Collina Arezzo).

Premio Insula d'Elba a Nozze in Cielo, considerada la mejor novela en lengua extranjera aparecida en Italia este año.

Homenaje de la Academia Americana de Religión, por su contribución al dominio de la Historia de las religiones.

Doctor Honoris Causa por la Universidad de Washington.

La Universidad de Chicago atribuye el nombre de Mircea Eliade, y es la primera vez que se hace con un personaje vivo, a la Cátedra de Historia de las Religiones.

1986. Último libro publicado: Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles.

Je ne m'attendais pas à cette ultime "épreuve initiatique" - la décrépitude de la vieillesse -, mais je dois l'affronter. Je dois poursuivre mon "oeuvre" (c'est-à-dire ce qu'il m'a été écrit de faire) malgré les infirmités qui ne cessent de m'assillir: perte de la mémoire, aggravation de la myopie, fatigue physique, douleurs arthritiques et, surtout, une immense difficulté à écrire lisiblement... (Eliade, 1991a, 175: 20 de octubre de 1984).

Je crois qu'il ne serait ni utile ni intéressant de noter toutes mes défaillances et mes déficiences, que j'ai remarquées ces derniers temps. Des *lapsus memoriae* [...], *l'oubli* (réel?) *d'arguments* [...], sans compter la fatigue, la somnolence, le détachement [...] tous mes "ennuis physiques", qui se multiplient (idem, 225: agosto de 1985).

22 de abril. Mircea Eliade muere en Chicago.

1987, marzo. Coloquio en Milán: "Mircea Eliade - tradizione e mito", organizado por el Centro Italo-Romano di Studi Storici.

Junio. El Centro Georges Pompidou organiza en París un "Homenaje a Mircea Eliade".

En el mismo mes, el Congreso Internacional de la Academiei Româno-Americană en colaboración con la Universidad de la Sorbonne organiza un nuevo "Homenaje a Mircea Eliade".

La Editora MacMillan de New York publica los dieciséis volúmenes de The Encyclopaedia of Religions. Mircea Eliade es el director de la edición, y además del prefacio, la coordinación y la revisión íntegra del texto, redacta y firma varios artículos.

1988. Segunda parte de sus memorias: Mémoire II. 1937 - 1960. Les moissons du solstice.

En Bucarest, se funda la Asociación de Estudios Orientales "Mircea Eliade".

Es elegido miembro póstumo de la Academia Rumana, "en señal de pleno reconocimiento a su contribución".

1991. Tercer y último volumen de su diario: Fragments d'un journal III (1979 - 1985).

CAPÍTULO 2

DE LO ANTROPOLÓGICO A LO LITERARIO: CONCEPTOS BÁSICOS Y REFLEXIONES METODOLÓGICAS

2. DE LO ANTROPOLÓGICO A LO LITERARIO: CONCEPTOS BÁSICOS Y REFLEXIONES METODOLÓGICAS.

Nuestro propósito en las páginas siguientes no es otro que el de acercarnos de una manera amplia a lo que serán el enfoque y los conceptos básicos que habremos de desarrollar a lo largo de todo nuestro trabajo. Para cumplirlo, queremos evitar toda enumeración exhaustiva de términos y teorías, por lo cual solamente destacaremos aquéllos vinculados con el núcleo de nuestro método, es decir, con la teoría del mito. Símbolo, espacio y tiempo y mito son los conceptos clave en los que vamos a centrarnos en este capítulo, remitiendo los restantes al interior de nuestro estudio, y esforzándonos por encontrar el equilibrio entre los propios de la antropología y los de la teoría del análisis del discurso literario.

Orientados hacia el análisis de un texto preciso y no a la aplicación de un sistema determinado a una obra determinada, es evidente, entonces, la necesidad de adoptar un método flexible, a partir de elementos pertenecientes a la mitocrítica, de la que el propio Mircea Eliade es iniciador, aunque, puesto que no somos "mitocríticos", fuera de esquemas fijos: este estudio se caracterizará por el eclecticismo y la búsqueda de una metodología adecuada al contenido y la obra concreta, pretendiendo, en definitiva, resaltar el interés de la lectura y no el interés del análisis.

Ya en 1944 Ernst Cassirer tomaba como punto de partida en su propósito de construir una filosofía de las formas simbólicas, la idea de que "el símbolo es la clave de la naturaleza humana" (Cassirer, 1945, 55) y, por consiguiente, la definición del ser humano como "animal simbólico" rodeado de un "universo simbólico" del que son partes integrantes el lenguaje, el mito, el arte y la religión.

Desde entonces, la importancia del concepto "símbolo" no ha hecho sino acrecer y, dentro del ámbito de la moderna crítica literaria, aunque desde la lingüística, justificar que se postule la investigación del texto desde el interior de una teoría general de los signos. En

esta dirección, conviene no olvidar las palabras, aparentemente tan simples, de Umberto Eco, cuando nos define la Semiótica como la disciplina que se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo, y signo como cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra.

Encuadrado dentro de este marco general, el texto literario se define, con frase del mismo estudioso, como "un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo" (1981, 96).

He aquí, reunidos en una sola definición, los tres códigos que constituyen el texto o los tres niveles desde los que es posible analizarlo; cada uno de los cuales enfoca diferentes aspectos de la obra y corresponde a una orientación distinta de la crítica. Característica esencial del mismo, en cuanto que le proporciona su carácter de invariante, son, no obstante, las relaciones estructurales entre niveles (Lotman, 1982, 73).

En el código sintáctico o sintagmático, se integra todo aquello que pertenece al enlace entre los signos y los códigos y de los signos entre sí, a la combinación de las unidades, a la lengua, la retórica, la métrica y las técnicas expositivas; es decir, todo lo que actualiza el nivel discursivo, y, específicamente dentro del campo narrativo, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos desde el punto de vista temporal, etc. Como podemos deducir con facilidad, el estructuralismo, y a partir de él todo lo que ha dado en llamarse narratología, se ha centrado en dicho nivel e innumerables son los estudios que lo desarrollan y la terminología empleada. En cualquier caso, no es nuestro propósito pasar revista a todos ellos ni hacer un inventario de definiciones, sino seleccionar aquellos que resulten útiles, es decir, operativos, para nuestros fines de análisis.

Por su parte, el nivel semántico nos remite a los contenidos presentes o evocados en el texto, al significado de las relaciones sintácticas. Este significado habrá de proceder de la interpretación léxica del idiolecto del autor (variedad personal de una determinada lengua, configuración asumida por un sistema lingüístico al ser usado por una persona: Segre, 1985, 101) confrontada con su correspondiente campo semántico.

En nuestro trabajo, defendemos que dichos contenidos son materiales antropológicos, articulados en el trasfondo mítico-simbólico común a toda la Humanidad; con lo que la teoría del mito se convierte en la clave del nivel significativo más profundo de un texto. Nos referimos, dejémoslo claro desde el principio, a un mito que coexiste en el inconsciente del creador y el receptor, ya que, como escribe Cl. Lévi-Strauss (1970), las constelaciones psíquicas individuales se corresponden con él, siendo aquéllas algo particular y éste, una tradición colectiva o social a la que se adaptan las vivencias personales.

Es aquí donde entra en juego la Historia de las religiones en cuanto ciencia que ha profundizado más en el universo mítico y con ayuda de la cual puede desvelarse; lo que conlleva, por nuestra parte, la admisión de un enfoque interdisciplinar para el análisis literario, dado que, en este caso concreto, aunque en última instancia, sea válido para toda cultura y sus producciones, la meta a la que nos conduce la obra de Mircea Eliade es la meditación sobre el sentido de la existencia humana, objetivo que desborda los límites de una sola disciplina científica para erigirse sobre el diálogo entre varias.

Nuestra propuesta, repetimos, es un cierto método de acercamiento a la literatura, a partir tanto de los conceptos fundamentales del estudioso rumano Mircea Eliade, que lo son también en buena medida del pensamiento occidental de nuestro tiempo, como de sus mismos procedimientos metodológicos; teniendo en cuenta, no obstante, que cada obra tiene sus propias exigencias e indica la mejor vía de acceso a sí (Starobinski, 1974).

De hecho, él mismo es el iniciador de esta tendencia, conocida como "crítica iniciática", cuando observa (Eliade, 1975, 206 - 212) la trasposición literaria de ritos de ese tipo en textos griegos del período helenista, la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro, o la presencia de gran número de motivos de esta índole en la literatura medieval, de la "materia de Bretaña" a la poesía provenzal, e incluso en las obras más significativas del siglo XX, como el Ulysses de James Joyce. Al contrario que Freud y Marx que descubren "lo profano" en "lo sagrado", Mircea Eliade "remitifica" los universos

y lenguajes aparentemente profanos de la literatura y el arte, buscando lo que comportan todavía de "sagrado" (Biès, 1978, 330) y corroborando, con ello, la impresión de V. Propp cuando creía descubrir recuerdos de los ritos de iniciación en los cuentos populares.

En este sentido, cabe decir que los términos propios de la antropología son desmantelados, en tanto pierden su sentido preciso, para ser resemantizados aplicándolos a la literatura y a la cultura en general. Así, si hablamos de mito antropológico, el del trasfondo mítico-simbólico, también lo hacemos de mito histórico-cultural, aquel elemento que teniendo una existencia histórica deviene un mito, es decir, se sitúa fuera del tiempo a través de su incorporación a la cultura; y de mito literario, la representación de mitos primordiales e históricos recogidos en un código lingüístico. Mitos temporales y atemporales se refunden y son uno u otro en función del código que los represente, pero siempre atendiendo a que los héroes y escenarios del primer nivel "mítico" devienen héroes, escenarios, tipos, temas y motivos desprovistos de valores y de significaciones religiosas en los dos últimos.

La nueva perspectiva se inicia ya al aceptar como único camino válido para llegar a la comprensión del texto literario, no la fría objetividad científica sino la "simpatía" del intérprete que observa en lo que estudia la presencia de un significado que atañe profundamente al ser humano (Eliade, 1969). De esta manera, y puesto que toda creación imaginativa es una estructura simbólica, el acercamiento crítico se concibe como una ciencia del reconocimiento o hermenéutica creadora, es decir, como la búsqueda de un sentido latente, revelando los valores no evidentes en el plano de la lectura, la experiencia, inmediata; y sin olvidar que interpretar una imagen es explorar y revelar sus múltiples niveles de significación.

El investigador de la literatura observará los ecos míticos en la obra, extraerá las isotopías que generan los símbolos y establecerá la tipología arquetípica; amalgamas semánticas de cuyo reconocimiento dependerá la coherencia interpretativa. Centro de este nuevo modo de acercamiento al texto será el "mitema" ("arquetipo", para Jung; "esquema",

para Durand), por el que se entiende la más pequeña unidad del discurso, y que corresponde al término de "motivo" dentro de la narratología.

En cualquier caso, no se trata, y en ello está de acuerdo el propio autor rumano, de iluminar las obras literarias por los mitos ni de confirmar su persistencia o regreso en las obras de arte, sino de mostrar que dichas obras deben parte esencial de su estatuto y valor a su fidelidad a una estructura profunda de lo imaginario, formada de mitos y símbolos, que le proporcionan su carácter sagrado (Vierne, 1978, 351), pero sin implicar su presencia activa y consciente.

La cultura verbal nace sobre un almacén mitológico, a su vez consecuencia de la estructuración del pensamiento simbólico, y, en su origen, consiste sobre todo en un conjunto de narraciones en torno a temas de contenido cosmológico, escatológico y de ritos de construcción, mediante los cuales la comunidad primitiva procura representarse su concepción del mundo. Los mitos se articulan en series y pueden dar lugar a una entidad cultural polivalente y autosuficiente, que desarrolla, históricamente, una literatura (es decir, una lengua, unas referencias, alusiones, creencias y tradición).

La literatura, oral o escrita, nace de la mitología y hereda sus funciones: narrar aventuras, contar lo que hay de significativo en el mundo, cómo lo creado ha llegado a ser y porqué la condición humana es tal como es hoy; de forma tal que podemos afirmar que la literatura hace desaparecer el universo evidente del mito pero, en realidad, prolonga su creatividad (Eliade, 1980, 159 - 160).

Si bien estamos dispuestos a aceptar la relación entre el mito y la literatura en lo que respecta al origen de ésta última, más difícil nos resulta admitir el nexo entre la literatura y la organización de la sociedad tradicional y el comportamiento mítico del hombre primitivo. En este sentido, Tzvetan Todorov constata, desde fines del siglo XVIII en que surge la concepción dominante hasta hoy sobre el símbolo (1981b, 10), la resistencia a admitirlo como lenguaje propio, limitándolo al pensamiento infantil, "primitivo" o

irracional, considerados, por añadidura, fases previas y, en consecuencia, inferiores, a la lógica adulta de Occidente:

se afirma que el lenguaje es el único modo de representación y que el lenguaje sólo está hecho de signos, en el sentido estricto, y por lo tanto de lógica, es decir, de razón. Con más exactitud, puesto que es difícil ignorar por completo el símbolo, declaramos que nosotros, los hombres normales del Occidente contemporáneo, estamos exentos de las debilidades inherentes al pensamiento simbólico, y que éste sólo existe en *los otros* (idem, 312).

A despecho de lo anterior, sin embargo, si la antropología pone de relieve la semantización del mundo en que vive el hombre primitivo, la existencia de un "pensamiento salvaje" articulado en un discurso narrativo; es el psicoanálisis (sin entrar en el análisis detallado de las aportaciones de S. Freud, E. Jung o G. Bachelard, entre otros) el que revelará la de un "pensamiento simbólico" que manifiesta el inconsciente mediante una representación codificada lingüística o icónicamente. Ambos pensamientos comparten su objeto: el de aquéllos que "creyendo observar el *otro* signo, con frecuencia describieron *nuestro* símbolo" (idem, 315); porque su función y valor no se agotan en la actividad consciente plasmada en los documentos al alcance de un etnólogo, un historiador de las religiones o un especialista en simbolismo religioso ni en lo que los propios miembros de una cultura primitiva pueden decir sobre él, sino que permanecen en los recuerdos y sueños de cualquier sujeto influyendo sobre su personalidad y conducta. "[...] el hombre moderno histórico continúa viviendo inconscientemente según las mismas categorías que el hombre premoderno [...] las relaciones son, evidentemente, inversas: lo que constituye la superconciencia de un clan, es el inconsciente de un individuo o un grupo" (Culianu, 1978, 207).

La teoría del mito se basa, en consecuencia, tanto en elementos de orden psicológico y psicoanalítico como en las significaciones del comportamiento mítico y ritual que

subyacen en el inconsciente colectivo. Es en este punto donde se hace necesaria la explicación de dichos términos, en la que aceptaremos la definición propuesta para los mismos por parte de quien es el sujeto central de nuestro estudio.

El material inicial sobre el que se funda la hermenéutica es la hierofanía, que adquiere las formas del símbolo y el mito, modalidades necesarias para su aparición (Rasmussen, 1978, 103). Puesto que lo sagrado es irreductible, la reflexión filosófica girará en torno a estos dos conceptos.

2.1. El símbolo.

Para Eliade, el símbolo es ante todo un "modo autónomo de conocimiento" (Eliade, 1983a, 9), anterior a la reflexión, que revela una estructura del mundo más profunda y fundamental que la realidad evidente, una estructura no accesible al conocimiento racional y no expresable en un lenguaje utilitario y objetivo. A partir de esta formulación, podemos afirmar que el símbolo se dirige no sólo a la conciencia despierta y a la inteligencia, sino a la totalidad de la vida psíquica, más allá incluso de lo que admite el individuo que lo maneja (Eliade, 1967, 111 - 112), como demuestra el hecho de que sobreviva en la época moderna bajo formas camufladas y degradadas, que conoce el "hombre nocturno" y cree evitar el "diurno".

Por medio del símbolo se añaden nuevos valores a objetos y acciones, sin afectar a los suyos propios e inmediatos. Todavía más, su característica más importante es la "multivalencia" o capacidad de expresar simultáneamente varias significaciones (Eliade, 1969, 263; Allen, 1982, 139), que se presentan coherentes entre sí dentro de la propia "lógica del símbolo" y que se van añadiendo a lo largo de su historia, sin modificar su estructura y sin explicar ni su origen ni su evolución. Como escribe G. Durand (1979, 18), el símbolo tiene un carácter "optimal", siendo el mejor instrumento de evocación del total de significados que lo forman.

La realidad última de lo existente es contradictoria e identificarla con uno solo de los valores del símbolo, que, a su vez, puede expresar situaciones paradójicas, es anularla como tal y, por tanto, impedir su conocimiento. Al mismo tiempo, su multiplicidad descubre una perspectiva según la cual realidades heterogéneas se articulan en un conjunto y llegan hasta a integrarse en un "sistema" (idem, 264), revelando la relativa unidad del mundo y al ser humano como un componente más en perfecta solidaridad con el Cosmos. De este modo, el símbolo puede atañer al mundo en su totalidad o a un único elemento (aguas, noche, vida animal, etc.) o remitir a situaciones constitutivas de toda existencia humana.

Para las culturas arcaicas y tradicionales, el símbolo es siempre religioso, porque siempre se refiere a algún aspecto de lo real, es decir, de lo sagrado; y, por lo tanto, implica una ontología, la expresión de un juicio sobre el mundo y sobre la existencia que no está formulado en conceptos y no siempre es traducible a ellos. Descifrar el mensaje que porta es acceder a una revelación existencial que compromete directamente la vida entera, descubriéndonos que lo ejemplar es repetible en contextos múltiples y variados, y que lo particular humano puede transformarse en un acto espiritual que se reconoce objetivo y válido universalmente.

Gracias a él, el ser humano toma conciencia de su lugar entre todo lo existente, y se abre a lo trascendente o transhistórico (Eliade, 1983a, 187). En este sentido, el símbolo lleva implícita "una metafísica, es decir, una concepción global y coherente de la Realidad" (idem, 189).

2.2. El mito.

La sucesión articulada de imágenes y símbolos propicia, por otra parte, el nacimiento del mito (Calinescu, 1978), que comparte con novelas y relatos una estructura narrativa común.

El análisis contemporáneo del mito es, como corresponde a la nueva sensibilidad, diferente del practicado durante el siglo XIX, en que se le consideraba como una "fábula" o una "ficción", y no como lo que es para las sociedades arcaicas: una realidad cultural compleja, una creación autónoma del espíritu, de dimensión también multivalente ("su interpretación no se agota en un solo sentido": Eliade, 1981d, 429) y con su "lógica" propia. A pesar de ello, el término sigue siendo ambiguo y abarca tanto el simple significado de "ilusión" como el de "tradición sagrada, revelación primordial o modelo ejemplar".

En esencia, un mito es la explicación de unos hechos relativos al Mundo y al Hombre, hechos que los justifican y los hacen ser tal como son. El mito fija los niveles de una realidad que se muestra múltiple y heterogénea, al establecer una jerarquía entre los elementos que la componen, a partir de la creación del Mundo como el suceso primordial que presupone todas las modificaciones posteriores. Más allá de esta definición, reúne en sí un conjunto de características cuyo estudio nos llevará a profundizar en ella.

En primer lugar, el mito debe ser considerado como "una historia verdadera", es decir, referente a realidades que existen, al Mundo, al Hombre y la sociedad; y, como revelación que es, base de la verdad absoluta (Eliade, 1967, 85). Ahora bien, para la mentalidad tradicional y primitiva, sólo lo sagrado es real, puesto que exclusivamente ello ha sido revelado y participa del Ser. De esta forma, el mito es también una "historia sagrada" que narra los acontecimientos más valorables de la existencia, en tanto "es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida" (Eliade, 1968, 48), enseñando cómo reintegrar periódicamente la perfección original, siempre efímera (Eliade, 1991b, 137).

Dicha "historia" está formada por episodios sucedidos en el principio de los tiempos, y protagonizados por unos Seres míticos que, mediante sus hazañas, hacen que "una realidad venga a la existencia, sea aquella" la realidad total, el Cosmos, o parcial: un vegetal, un gesto humano, tal institución social, etc. (Eliade, 1968, 18). Por ello, el mito

cosmológico, cuyo tema central es el origen paradisíaco del ser humano, fija la escala de valores de la que dependen el resto de tipos:

los mitos de origen cuentan y justifican una situación nueva, inexistente en el principio: mitos genealógicos, mitos de curación y origen de los medicamentos, mitos de terapéuticas primitivas. Los mitos de renovación muestran una *renovatio mundi*, una recreación: mitos de entronización del rey, mito del nuevo año, mitos de las estaciones, pinturas rupestres, mitos del eterno retorno. A esos mitos se encuentran asociados los ritos de iniciación. Los mitos escatológicos narran un cataclismo del pasado: diluvio, hundimiento de las montañas, temblores de tierra (Ries, 1978, 85 - 86).

Cualquier mito es, pues, variante del de los orígenes (Eliade, 1981d, 417), puesto que la Cosmogonía es el paradigma que el ser humano debe reproducir en su vida, haciendo de él una historia viva, que le concierne directamente, suma del saber útil y con una proyección profunda y constante en la práctica, ya que la imitación de los modelos divinos es lo que orienta toda conducta, incluso a propósito de actividades aparentemente profanas como la alimentación, la sexualidad, el trabajo, la educación o el arte (Eliade, 1980, 150; 1968, 40).

En cualquier caso, se trata siempre del relato de una creación, de cómo algo ha surgido, pero enfatizando más el que se haya "manifestado plenamente" que el que haya "sucedido realmente" (idem, 18). Tanto como al "cómo", el mito responde al "porqué" del nacimiento de ese algo, al que así da un sentido (Eliade, 1985, 86).

Si en el principio de la "historia sagrada" encontramos una cosmogonía, su fin apunta hacia una escatología, la llegada del Mesías o de los Antepasados. El carácter sacro de los mitos alude igualmente, entonces, al hecho de describir las irrupciones de lo sagrado en el Mundo, las obras y los gestos de Dioses, Seres Sobrenaturales o Héroes civilizadores, es decir, de personajes no ordinarios que manifiestan sus poderes maravillosos en la actividad creadora desarrollada "in illo tempore". Es, por tanto, una "historia divina" que

recoge un pasado lejano y fabuloso, en el que el Tiempo aún no existía, y que tiene que ser contada en unas circunstancias espacio-temporales específicas.

El proceder de esos Seres se convierte, por su parte, en modelo ejemplar de todos los ritos y acciones humanas importantes. "Todo lo que el hombre hace, repite, en cierta manera, el hecho 'por excelencia', el gesto arquetípico del Dios creador: la Creación del Mundo" (Eliade, 1968, 45). Copiar lo que hizo el Ser Sobrenatural no sólo garantiza el éxito de cualquier creación, sino que "implica una reactualización del acontecimiento primordial, la presencia, por tanto, de los dioses y de sus energías creadoras" (Eliade, 1975, 13).

En los mitos se encuentra no sólo el *ejemplo* sino también el *precedente* (cursivas de Eliade, 1981d, 417) de la propia condición del ser humano, la razón de que hoy sea mortal, sexuado y esté obligado a trabajar y esforzarse (Eliade, 1991b, 130).

No obstante, el hombre puede hacerse igual a los dioses si lleva a cabo actos semejantes a aquéllos con los que ellos han demostrado su potencia y plenitud de ser, asumiendo de manera paralela su compromiso en el mantenimiento del mundo, que periódicamente ha de ser santificado mediante la imitación del comportamiento divino, porque "*no se puede uno instalar en el mundo más que asumiendo la responsabilidad de crearlo*" (Eliade, 1978, 151). Como vemos, frente al concepto de responsabilidad moral, social o histórica de la mentalidad "moderna", la "tradicional" proyecta la suya en un plano cósmico (Eliade, 1967, 83).

El ser humano integrante de las culturas a las que damos el nombre de "arcaicas o tradicionales" vive en el mito y, por consiguiente, se encuentra dominado por la presencia de lo sagrado. Su existencia se vuelve real, auténtica, desde el momento en que recibe la comunicación de esta Historia primordial, que es únicamente accesible a los iniciados (Eliade, 1975, 43).

En definitiva, los mitos son "trascendentes" y su función es la de despertar y mantener la conciencia de otro mundo, de un plano sobrehumano de realidades absolutas.

De esta experiencia de lo sagrado surge la idea de que algo existe realmente, unos valores definitivos que son guía y significado y que poseen una dimensión existencial, pues calman la ansiedad y hacen al hombre sentirse seguro (Eliade, 1980, 150). Conviene destacar, finalmente, que es con el mito como nacen las ideas de realidad, verdad y significación que serán elaboradas y sistematizadas más tarde por las especulaciones metafísicas, aunque paradójicamente, en dirección contraria: desde sus orígenes, la metafísica ha enseñado que el camino de la sabiduría y de la libertad lleva al centro del propio ser, donde se encuentra la realidad absoluta, mientras que la religión, proponiendo encontrar la salvación fuera del individuo, termina por confirmar que esa realidad no está en el interior humano, sino que le precede y trasciende (Eliade, 1978, 73 - 74).

Conocer el mito es desvelar el secreto del origen de las cosas y, en consecuencia, dominarlas, aprender dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer si desaparecen. Para alcanzar este saber que implica un poder mágico - religioso, hay que superar un proceso de selección y adiestramiento, que constituye el principal de los rituales vigentes en el mundo arcaico, y el que más resonancias despierta todavía en el mundo contemporáneo: la iniciación, "el rito mediante el cual nace el individuo a los mitos y símbolos" (Eliade, 1980, 149).

2.3. Espacio y Tiempo.

Dentro del sistema general de las ideas de Mircea Eliade que intentamos aplicar al análisis de la literatura, dos elementos destacan como fundamentales, sobre todo, lo que debe interesarnos más, porque lo son asimismo en la creación y el acercamiento crítico a una obra literaria: Espacio y Tiempo.

Desde Martin Heidegger y su El Ser y el Tiempo (1927), los dos conceptos, definidos como percepciones apriorísticas de la conciencia, pasan a estar en el centro del pensamiento filosófico moderno y de la meditación sobre el hombre, y no es extraña su preeminencia en un autor como Eliade, cuya obra nace de un profundo afán de

conocimiento humanístico. No obstante, seríamos demasiado simples si esta orientación se debiera al deseo de extrapolar los datos esenciales de una parte de su producción para aplicarlos mecánicamente a otra. Si Espacio y Tiempo están en el origen de nuestro análisis es porque son los dos constituyentes fundamentales de toda percepción de la realidad, en la que la existencia del ser humano o de cualquier otro sujeto es posible solamente sobre el fondo de la temporalidad y de cada específica espacialidad y que, por lo mismo, condiciona con sus principios la realización de toda creación humana, como el arte y la literatura.

"Al realizar un rito cualquiera, el hombre trasciende el tiempo y el espacio profanos; [y] de la misma manera, al "imitar" un modelo mítico o simplemente al escuchar ritualmente (es decir, tomando parte en ello) el recitado de un mito [...]" (Eliade, 1981d, 430).

Tanto la narración de un mito como la ejecución de un ritual consagran, por un lado, el espacio en que se lleva a cabo y le convierten en "Centro del Mundo", y, por otro, reinstalan el Tiempo primordial de los comienzos. Ambas coordenadas se hacen cualitativamente diferentes de las ordinarias o desacralizadas en que se desarrolla nuestra vida común.

2.4. El tiempo sagrado.

Existen, así, dos clases de Tiempo, y, por supuesto de Espacio, como analizaremos más tarde: el profano y el sagrado.

El primero de ellos es el que, procedente de las concepciones judeo-cristianas sobre el tiempo, domina la representación mental del mismo en la civilización de Occidente: para nosotros es simplemente el tiempo que de veras existe, puesto que es el único que percibimos y medimos. Es un tiempo físico-cronológico que se define por una continuidad tan estrechamente vinculada a él, que apenas es apreciable para el ser humano que lo vive, para quien una hora sucede a la otra sin ninguna sensación psicológica de ruptura; y es, por

supuesto, un tiempo histórico, en el que cualquier acontecimiento sucede únicamente una vez y es irrepetible.

El tiempo sagrado es diametralmente contrario al profano. Para definirlo, en primer lugar, tenemos que fijar qué designa exactamente ese término, ya que abarca tanto los ritmos cósmicos de la Naturaleza, como el tiempo de celebración de un ritual, o el tiempo de los orígenes recuperado por él o simplemente por la imitación de una acción que posee un arquetipo mítico. En todos los casos, el Gran Tiempo es contemporáneo de la acción divina y no existe antes de la Creación llevada a cabo por los Seres Sobrenaturales, puesto que el tiempo no puede concebirse sin la cosa existente que lo manifiesta, sino que aparece justamente durante la Cosmogonía: al construir el mundo, se construye también el tiempo cósmico. En cuanto pertenece al pasado glorioso en que los Dioses estaban presentes, está santificado; sin embargo, como se adivina de lo dicho, también tiene, a pesar de ser considerado "transhistórico", un principio en la Historia.

En esencia, el tiempo mítico primordial es un "tiempo atemporal", suspendido en un instante no susceptible de medición, aunque recuperable "ad infinitum" en lapsos inscritos en la duración natural, durante los cuales se realizan determinados actos de significación religiosa, es decir, repeticiones rituales que representan el momento en que ocurrió por primera vez el acto que se imita o conmemora. La citada "atemporalidad" se refiere, precisamente, a que puede ser hecho presente, porque, proyectándose "ab origine", todo ritual sucede "ahora"; y, por tanto, el tiempo puede detenerse y negar la noción de transcurso, convirtiéndose en eterno.

La naturaleza del Tiempo sagrado reside, en definitiva, en ser no-histórico, en pertenecer a una dimensión más allá del presente, arrancando al hombre de su situación profana, de sus circunstancias contingentes actuales.

Como consecuencia de su transhistoricidad, es un tiempo reversible, rasgo que nos aproxima al concepto medular del conjunto de la creación del filósofo rumano: el "eterno retorno", la configuración cíclica del Tiempo sagrado, que transforma el futuro en pasado y

hace que nada sea definitivo. Un nuevo inicio trae consigo la renovación del Cosmos, la vida y la sociedad, anulando el tiempo gastado y retomando otro con plenitud de fuerzas.

Tiempo sagrado y duración profana corren paralelos, pero el primero parece suscitar una serie de intervalos en la linealidad de la segunda, lo que le da un aspecto de "continuum" interrumpido por cortes de cualidades opuestas. No obstante, atendiendo a las periódicas manifestaciones del sagrado, semejantes entre sí, y distintas por completo a las del profano, debemos reconocer que el "continuum" está realmente constituido por aquél, y que sería más exacto afirmar que el último lo divide en segmentos diferenciados.

El sagrado hace posible el ordinario y a la vez, consigue abolirlo, sin lograrlo nunca del todo, coexistiendo aunque contradictorios: "El Tiempo sagrado fundamenta el Tiempo existencial, histórico, pues es su modelo ejemplar" 1967, 79).

Todo lo que llevamos escrito nos demuestra que hay en el hombre primitivo una voluntad de desvalorizar el Tiempo. Puesto que todo el que ha transcurrido entre el del origen y el contemporáneo no es "fuerte", ni transfigurado por la actividad creadora de los Dioses, no es "significativo", y, por ello, se le desprecia y abole. Es un tiempo muerto del que es posible liberarse. En el fondo, nos enfrentamos a un sistema de pensamiento de un enorme optimismo, en el que al confiar en sucesivas recreaciones, se afirma la esperanza en que una resurrección siga siempre a la muerte.

Como respecto al Espacio, decir del Tiempo que es superable, equivale a decir que es precario y relativo. La existencia en el tiempo deviene una irrealdad, una pura ilusión, sin ninguna trascendencia más allá de sí misma: "El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar" (Eliade, 1984a, 86). Cuando el ser humano repara en ello y lo transforma en tema de reflexión, Espacio y Tiempo se convierten en instrumentos de conocimiento.

La idea del Tiempo que tienen las culturas arcaicas, que acabamos de analizar, es la raíz de su actitud ante la Historia. Aún sin entrar en un análisis exhaustivo de la misma, no queremos dejar pasar la oportunidad siquiera de esbozarla.

El ser humano que las integra se opone a ella y se declara radicalmente antihistoricista, valorando lo que es "arquetipo" sobre las "novedades" o acontecimientos únicos del hombre histórico, que se sabe y quiere creador de la Historia como instrumento con el cual ejerce su libertad individual. Según la mentalidad tradicional, esos hechos no son nada más que irrelevantes e imprevisibles, indignos de conservarse en la "memoria" y la Historia, una suma de ellos causante de sufrimiento y muerte (idem, 92) en forma de catástrofes naturales, injusticias sociales, eventos dramáticos o desastres personales. La Historia es negativa, porque el Tiempo mismo, que la pone de manifiesto, lo es, ya que, como hemos señalado en líneas anteriores, la duración, por su esencia, erosiona toda forma de vida y agota su sustancia. En consecuencia, la postura más correcta es conservarse ajeno a un tiempo que deja de existir en cuanto no se le atiende, y, que, en cualquier caso, si evidente, puede ser anulado con una regeneración periódica que lo transforma en un continuo presente. Por todo ello, se desvaloriza el tiempo profano, al que no se le reconoce ninguna condición de real en su insignificancia; siendo el temor a perderse en él y la sed de realidad lo que provoca el "terror de la Historia".

2.5. El espacio sagrado.

A la vez que una escapatoria del Tiempo, todo acto religioso supone salir de un espacio profano y entrar en uno sagrado. En principio, éste es el habitado por los dioses, el Espacio ejemplar que junto al Tiempo sagrado reintegra la situación primordial. No obstante, tal designación abarca un concepto más complejo.

El Espacio trascendente es aquél en el que se desarrolla alguna hierofanía, no sólo la primera, y en él persiste y se repite, transformándolo en fuente perenne de fuerza y sacralidad. Como es allí donde lo real se desvela y viene a la existencia (Eliade, 1985, 59),

podemos afirmar que el Espacio sagrado instauro el mundo. Por otro lado, puede ser el resultado de una revelación, de una elección marcada por la aparición de un signo; sin embargo, si no hay ninguna indicación en este sentido, se le traza siguiendo el ejemplo de su edificación por los Seres Sobrenaturales durante la cosmogonía.

Así, consagrar un Espacio equivale a acabar con el Caos, que es la nada, e inaugurar el Cosmos, del que se convierte en réplica, o, en última instancia, establecerlo en el interior de un Caos todavía operante que lo rodea. La creencia de que "para vivir en el Mundo hay que fundarlo" (Eliade, 1967, 26) justifica los ritos de construcción de las ciudades, las casas, los templos, etc., todos ellos "imago mundi"; e incluso en los casos en que no se trata de levantar un edificio sino de destacar una zona, perdura la necesidad de asumir el arquetipo divino.

La zona sagrada por excelencia es considerada "el centro del mundo"; por lo que cualquier terreno, al consagrarse, se proyecta en el punto central del espacio mítico, el de la realidad absoluta del "illo tempore". El Centro es el Espacio trascendente, es decir, aquel en donde las hierofanías pueden suceder y donde puede tener lugar una ruptura de niveles entre las regiones inferiores, la Tierra y el Cielo, que se conectan entre sí, permitiendo el paso de una región cósmica a otra y, fundamentalmente, el acceso a la superior. Las imágenes arquetípicas de esta comunicación y, en consecuencia, del Espacio sagrado son la Montaña Cósmica, el Árbol de la Vida y el Pilar central.

A la vista de lo dicho y de las tres formas anteriores, resulta evidente por qué ese Centro del Universo es concebido como un "Eje". Ya que nada puede hacerse, construirse, crearse sin orientación, el Eje del mundo será el elemento que indique un punto fijo en la extensión uniforme e infinita, que se organiza desplegándose a partir de él en las cuatro direcciones correspondientes a los puntos cardinales. Desarrollando la idea del "axis mundi", las culturas tradicionales y primitivas, articulan un "sistema del mundo" que transforma de inmediato el espacio profano que rodea ese Eje en un espacio sagrado. De

esta forma, se introduce el Absoluto y se finaliza la relatividad y confusión en la vida humana.

Ambos espacios forman una superficie no homogénea, en la que en el interior del natural nos encontramos con unos territorios distintos que rompen su continuidad. A las dos zonas las separa una tercera de tránsito y de entrada, la cual funciona como frontera donde se oponen y distinguen y, paradójicamente, en que se comunican. Salvo por este umbral, el espacio sagrado se encuentra aislado en medio del profano y definido por unos rasgos totalmente contrapuestos; pues a la desmesura de éste opone unos límites precisos, y a su anarquía, una organización, cuyo delineamiento y disposición están dirigidos por la "razón divina" en la que se encarna el sentimiento de lo religioso; de manera opuesta al profano que nace según los preceptos de un canon racional que, por su naturaleza, produce un falso ordenamiento, sólo aparente. No es ésta la única razón de que no sea más que una construcción teórica, pues un lugar sólo existe en la medida en que es habitado y asumido por un grupo de hombres, para quienes pasa a denominarse "nuestro mundo" (Eliade, 1983a, 43). Que un emplazamiento llegue a ser poseído implica que ha sido elegido, y su reconocimiento como tal se lleva a cabo al crearlo.

En definitiva, Tiempo y Espacio sagrados funcionan como apertura hacia una nueva concepción ontológica del Universo, ayudando al ser humano a instalarse en un plano sobrehumano y sobrehistórico imposible de alcanzar en una existencia individual profana, revelándole la sacralidad de la Vida y evitando el olvido y la desfiguración de los modelos.

El último de los niveles que nos queda por analizar, el pragmático, atiende no al texto en sí, sino al fenómeno de su recepción, es decir, a sus relaciones con el lector y a través de él con la sociedad en que se produce. La perspectiva pragmática analiza, pues, de qué manera el texto se hace "práctico" en el acto de ejecución, recogiendo el factor subjetivo siempre presente; y es la sociología de la literatura, de la que en cierto modo podríamos considerar parte integrante la teoría de la recepción, el enfoque crítico que más se ha centrado en su estudio.

El plano pragmático habrá de conducirnos tanto al análisis de los resultados del encuentro de la obra con su destinatario al nivel del sistema cultural, como al de los modos de ese encuentro, porque la crítica no sólo debe aclarar los significados de un texto sino además examinar sus efectos sobre el lector.

A lo largo de las páginas anteriores, hemos recorrido el camino que va desde la sintaxis interior del texto a la sintaxis de códigos, pasando por un nivel semántico en el que se reconoce la teoría del mito. Si dicha interpretación está justificada en cualquier tipo de texto, mucho más lo será en la obra de Mircea Eliade, que depende de ella, consciente o inconscientemente, de manera directa. Más que iniciar el análisis de los textos del escritor rumano en concreto, hemos pretendido, sin embargo, esbozar la línea de análisis que a continuación hemos de desarrollar y que configura, desde un enfoque semiótico, los cimientos de nuestro estudio.

CAPÍTULO 3

ESPACIOS Y TIEMPO

EN UNA NOVELA DE INICIACIÓN Y RETORNO

3. ESPACIOS Y TIEMPO EN UNA NOVELA DE INICIACIÓN Y RETORNO.

Por muchas razones, debemos considerar la novela Forêt interdite como una obra clave dentro de la producción literaria de Mircea Eliade e incluso de su propia trayectoria biográfica. Forêt interdite es la culminación y el punto final de toda su novelística anterior a la 2ª Guerra Mundial y, en cierto modo, la precursora de los textos que, encuadrados más o menos ampliamente dentro de la literatura fantástica, la seguirán. "[Forêt interdite] puede ser vista como la culminación de su pasión por la novela, y más que esto, como una *summa* de su completa actividad literaria", escribe Matei Calinescu (1982, 147), pues reúne todos sus temas y recursos formales. Como en muchas de las narraciones más tempranas, primeramente se interesa en ella por la "*realidad histórica*", pero, alejándose de ellos, el narrador no expone el punto de vista de la "joven generación", sino que intenta, más bien, desligarse de ella a favor de una perspectiva más amplia, la de la dialéctica "tiempo fundamental versus tiempo histórico", superpuesta al sentimiento de una "*presencia fantástica*", que surgirá por igual en los escritos de los años posteriores a 1945 (idem).

Escrita a lo largo de cinco años, desde junio de 1949 hasta los inicios de julio de 1954, la novela, cuyo título original es Noaptea de Sînzien (en español, La Noche de San Juan) aparece publicada por primera vez en traducción francesa, en Gallimard, en 1955; y habrá de esperar hasta 1991 para ver la luz en lengua rumana. Con ella, su autor aspiraba a ser reconocido en Europa también como escritor y no sólo como científico, a semejanza de lo que había sucedido en su país de origen durante el periodo de entreguerras. Sin embargo, y a despecho de las causas que el propio Eliade quiso encontrar (Eliade, 1973, 243), lo cierto es que "il disparut vite des librairies et ne fut réimprimé qu'au bout d'une quinzaine d'années" (Eliade, 1988, 184) y que, con este nuevo fracaso, continuación del que había seguido a la edición francesa de La Nuit bengali, Eliade decidirá suspender sus intentos de mantener con éxito una carrera literaria que, a partir de ahora, se limita a "j'écrirais désormais pour nous deux [su esposa y él] et pour quelques amis roumains" (idem, 185). De

hecho, la próxima ocasión en que vuelva a imprimir textos originales de ficción no surgirá hasta 1963, con la edición en Madrid de sus Nuvele.

Así pues, Forêt interdite supone el fin de una posibilidad y de una manera de hacer literatura que ya no retomará el autor. Pero su carácter de límite, de gozne entre un modo y otro, entre una etapa y otra, no se circunscribe a la tarea literaria sino que adquiere también, y quizás con igual relevancia, un sentido vital. Con este texto, Mircea Eliade ajusta cuentas con el pasado y se dispone a afrontar el futuro: "Forêt interdite signifiait pour moi plus qu'un livre, plus qu'un nouveau titre s'ajoutant à ma bibliographie littéraire. C'était une borne frontière entre le passé et l'avenir" (idem, 175).

Acorde con esto, habremos de analizar en el relato varios niveles de significación, que se conjugan sin anularse y que igualmente pueden rastrearse en otras creaciones suyas, como en Un om mare o incluso en diarios, memorias u obras teóricas. Estos niveles son el biográfico, el histórico y el metafísico y dan lugar a tres diferentes lecturas que, dejémoslo bien claro desde el principio, no se excluyen entre sí, sino que coexisten y enriquecen la complejidad y la comprensión del libro.

Antes de pasar al estudio de la obra, debemos presentar, lo más sumariamente posible, los hechos que en ella se relatan, habida cuenta de la inexistencia de una traducción que ponga la novela al alcance del lector de habla española. Se trata de seguir la elemental distinción entre "fábula" y "trama", siendo aquélla la exposición de los acontecimientos narrados en un orden cronológico y lógico, es decir, según un esquema de causa - efecto; y la segunda, en el orden en que se encuentran efectivamente en el texto. La "fábula" está formada por acciones, efectuadas por unos personajes, en un universo espacio-temporal determinado; dicho de otro modo, contiene una "intriga" que se desarrolla a través de unas "funciones". A pesar de la confusión terminológica existente, podríamos, ya en la trama, identificar éstas como las unidades mínimas de la narración en lo relativo a las acciones y los "motivos" como los más pequeños segmentos significantes o unidades temáticas con

carácter invariante. Son estos elementos los que intentaremos poner en evidencia en nuestra presentación.

3.1. El núcleo de la "fábula".

Stefan Viziru es un alto funcionario del Ministerio de Economía rumano, tiene treinta y cuatro años y está casado con Joana Bologa. Durante el día de San Juan, solsticio de verano, de 1936, abandona su oficina, movido por la nostalgia y el deseo de volver a ver los lugares de su infancia, para ir a pasearse por el bosque de Baneasa, en las afueras de Bucarest, antigua zona pantanosa adonde acudía en el pasado con sus amigos. Allí encuentra por primera vez a Ileana Sideri, quien, pese a su desconocimiento mutuo, se convertirá en la mujer que le "está destinada" y a la que querrá igual que a su esposa, intentando conciliar simultáneamente ambos amores, aunque, a veces, decantándose ya por una, ya por la otra, para emular a los santos capaces de trascender los estrechos límites humanos amando a todos por igual.

Un elemento extraño preside, desde el principio, la relación entre Viziru e Ileana: el primero recuerda haber visto un automóvil en el que ella debiera haber acudido a Baneasa y que hubiera debido desaparecer, pero que no existe en la realidad.

La tendencia del protagonista hacia lo fantástico, en cuanto "extraordinario", se percibe también en el hecho de tener alquilada secretamente una habitación de hotel, cuya dirección no conoce nadie, y en la que, a solas, Viziru intenta revivir el sentimiento experimentado durante un verano de su infancia, en Movilă, en otra habitación, llamada por él "Sambô", y a la que le guían las misteriosas conversaciones de los comensales de al lado: el sentimiento de estar fuera del tiempo y libre de todas las contingencias humanas; y que intenta lograr asimismo pintando un cuadro que, como el automóvil, tampoco existe. Por otro lado, a través de las paredes de la habitación, escucha las conversaciones de un tal Spiridon Vadastra en torno a una supuesta Mme. Zissu, cuya identidad, así como la del hablante, le obsesionan.

Algo idéntico sucede con su semejanza física con el novelista y dramaturgo de éxito Ciru Partenie, antiguo prometido de Joana. La gente los confunde continuamente, e incluso es así como conocerá a su esposa. Una y otra vez, le insistirá Viziru a Joana sobre el doble amor que, según él, debe haber sentido y que ella niega.

También su amistad con Petre Birish se inicia de esta forma. Birish es profesor de Filosofía en un instituto, y vive casi en la miseria, junto a su tía, quien no deja de lamentarse por la ruina familiar desde una situación más o menos acomodada. Huérfano desde la niñez, tuberculoso, ocasionalmente hospitalizado, a través de él Viziru entra en contacto con diversos personajes: Bursuc, sacerdote ortodoxo y fanático de una revolución no definida; Dan Bibicescu, director, actor y autor dramático; Catalina Palade, actriz, amante del anterior, que anuncia su suicidio para cualquier 19 de octubre, quizás como recordatorio de que, en esa fecha, la lectura de una biografía novelada de Buda le reveló "la nada de la existencia", y de la que Birish está también enamorado; y el señor Mishou Weissmann, judío y protector de artistas e intelectuales, por ejemplo, de los dos citados.

Desde este planteamiento de partida y durante bastantes capítulos de la primera parte de la novela, Viziru y Vadastra compartirán el protagonismo de una acción que se desarrolla en paralelo a ellos dos hasta su encuentro en Londres en 1940.

De Vadastra, descubrimos que es informante de la Securitate, y que esconde un ambicioso proyecto de organización mundial para el que solicita la ayuda del industrial americano Ford. Sabemos, igualmente, que rechaza su nombre y su origen, y que evita cualquier encuentro con su padre, Gheorge Vasile, un borrachín maestro de escuela de pueblo. Un accidente infantil le obliga a llevar un ojo de cristal y habla de Mme. Zissu, su antigua profesora de piano, como de alguien que le ha amado mucho, pese a la diferencia de edad, mientras él acudía al instituto. Tras abandonar el hotel en el que Viziru le conoce, sin haberle visto nunca, comparte vivienda con el teniente Aurel Baleanu; lo que aprovecha para, siempre que puede, lucirse con su ropa militar. En 1938, es despedido por su jefe del

servicio secreto, y, necesitado de fondos para su proyecto, intentará, sin éxito, chantajear a la amante de su compañero de piso, con el consiguiente enfrentamiento con él.

La vida de Stefan Viziru, por su parte, continúa su ritmo. Tiene un hijo; hace viajes de trabajo, en uno de los cuales conoce a Anisie, especie de ermitaño que habita en Sighisoara; y durante años se reúne esporádicamente, tres o cuatro veces como mucho al cabo de los doce meses, y siempre de una forma un tanto extraña, con Ileana. 1938 será una fecha importante. Si hasta entonces, Viziru ha conseguido vivir más o menos al margen de los acontecimientos históricos, tal como pretende; el 14 de julio de este año es detenido como simpatizante de la Guardia de Hierro, enfrentada al rey Carol II tras su importante victoria electoral. El motivo es haber escondido en su habitación de hotel a I. Teodorescu, un legionario, aunque él lo ignora, al que apenas conoce.

Tras su detención, Viziru se niega a firmar un manifiesto de desolidarización del Movimiento Legionario, alegando su nulo compromiso anterior, y, por ello, es internado en el campo de prisioneros de Miercurea - Ciucului, donde sólo le preocupa el noviazgo de Ileana, conocido por azar en el camino, en contraste con los demás detenidos que elaboran sus opiniones políticas y asisten a la ejecución de sus líderes, entre ellos Corneliu Codreanu.

En marzo del 39, liberado Viziru desde meses atrás, Teodorescu encuentra en la calle a Partenie y se dirige hacia él, con lo que le mete en medio de un tiroteo con la policía en el que el escritor resulta muerto. Stefan padece un choque nervioso, debido en parte al sentimiento de culpabilidad y en parte, consecuencia del de vidas cruzadas que siempre ha mantenido con el otro. Sufre de insomnios, se obsesiona por la última obra de Partenie, cuyo título, La Viellée funèbre, le parece especialmente significativo y, finalmente, tiene que ser hospitalizado. Una vez curado, trae un mensaje del "laberinto" en el que se ha encontrado: se puede salir de él, huir del tiempo, recuperar el sentido de la existencia; y así se lo transmite a Joana y a Birish, que, a su vez, debe comunicárselo a Ileana. El mensaje, sin embargo, pronto será olvidado.

La Historia rumana y europea va reflejándose a lo largo de Forêt interdite. El tratado de no agresión germano-ruso, el inicio de la 2ª Guerra Mundial, el asesinato del primer ministro rumano, A. Calinescu, y la represión subsiguiente contra la Guardia de Hierro, muchos de cuyos militantes son ejecutados y sus cadáveres expuestos públicamente, son el telón de fondo de las trayectorias de los personajes entre los años 1939 y 1940. Viziru es movilizado en esta última fecha; aunque en mayo, le encontramos como consejero económico de la Embajada de Rumanía en Londres. Aquí coincide con dos antiguos conocidos: el profesor Iancu Antim, coleccionista de libros y toda clase de antigüedades pertenecientes al pasado de Rumanía, y Vadastra, ahora casado, en un matrimonio "de amor y sacrificio", con Irina, la sobrina de aquel.

Mientras su país es obligado a entregar la región de Besarabia a la URSS, y el rey Carol II, a abdicar; mientras Inglaterra es bombardeada por Alemania, Viziru se defiende de la Historia, leyendo y evitando pensar en ella. De este modo, actúa durante el "Blitz" alemán sobre la capital inglesa la noche del 9 de septiembre, en la que buscando un refugio, encuentra a Vadastra, que le confiesa haber intentado asesinar a Antim para apropiarse de un Rubens de su pertenencia, y que desaparece y es dado por muerto. Por el contrario, Antim sobrevivirá algunas semanas más.

La posición de los diplomáticos rumanos en Gran Bretaña se complica, dada la condición de su patria ocupada como aliada de los alemanes; y la Legación es trasladada a Lisboa. Al ir a subir al avión que le llevará a Portugal, Viziru es detenido y registrados su equipaje y él mismo. En Rumanía, mientras tanto, el presentimiento del terremoto de noviembre de 1940 ha conducido a Irina a trabar amistad con Joana, a la que acude para avisarla; y entre diciembre y enero de 1941, estalla la revuelta legionaria contra el general Ion Antonescu.

El deseo de resolver el misterio de Mme. Zissu empuja a Viziru a una aventura sentimental con Stella Zissu, que nada tiene que ver con aquella si no es la coincidencia de nombre, y que le retendrá en Lisboa hasta que una nueva visión de un automóvil le haga

volver en sí. En Bucarest, Irina y su madre viven en la mansión de Antim junto al padre de Vadastra; y Birish ha sido rechazado por Catalina, que es salvada de un cacheo abusivo en la calle por Baleanu. Ileana empieza a trabajar en la embajada rumana en Lisboa y se instala en Cascaes, poco después de que Stefan regrese a Bucarest y haga una visita más a Anisie. Por fin, en julio, se declara la guerra contra la URSS y el ejército rumano participa en los enfrentamientos al lado del alemán. Una nueva misión económica obliga a Viziru a volver a Lisboa, en donde Ileana y él vivirán unas semanas parecidas a las de cualquier otra pareja de amantes, interrumpidas por el rechazo de Viziru cuando descubre que ella no le ha sido absolutamente fiel en estos años de espera, y su consiguiente abandono de la habitación que comparten en Nochevieja, dejando a sus espaldas a una Ileana que le amenaza con no volver a verle jamás.

Hasta aquí, la primera parte de la novela. La segunda se inicia con Gheorge Vasile intentando patrocinar una Fundación cultural que lleve su nombre y el de Iancu Antim, y cuya primera actividad consiste en reunir la colección completa de la serie divulgativa "Biblioteca pentru toti", para lo que no duda en vender, incluso a precios irrisorios, las magníficas obras rescatadas por el profesor.

El 4 de abril de 1944, en el mismo momento en que Viziru regresa del frente, al que ha marchado como voluntario, Bucarest sufre su primer bombardeo americano y entre las víctimas están Joana y su hijo. Se inicia, entonces, el peor periodo de la vida del personaje, que se niega a comer, a trabajar, que siente que ha perdido el sentido de su existencia y, sobre todo, que la ha malgastado entera en una inútil búsqueda del Absoluto. Irina se convierte en su único contacto con el mundo exterior.

Todos los personajes de la novela, establecen, más tarde o más temprano, relaciones entre sí; y es ahora Aurica Baleanu el que quiere hablar con Stefan, y quien le ayudará, por mediación de Catalina, que le ha encontrado herido y ciego, como un castigo divino por haber abofeteado una vez a Vadastra, durante una gira teatral por hospitales, y que se ha enamorado de él, sin que esto impida que acepte por fin a Birish.

Ante la previsible llegada de las tropas rusas, Vasile pretende evacuar a Giurgiu la "Biblioteca" reunida por él. El 25 de agosto del 45, día del golpe de Estado del rey Miguel y de la firma de la paz con los soviéticos, ya a las puertas de la capital, inicia, en compañía de Irina, su periplo, que acabará con éxito, por una Rumanía destruida por la guerra.

Dan Bibicescu, por el contrario, sabe cómo aprovechar todas las oportunidades. Igual que antes figuró en las filas legionarias, ahora es miembro del Partido Comunista y es nombrado subdirector del Teatro Nacional. A Birish le va mucho peor: es despedido de su puesto de profesor y ni su tía ni él tienen con qué vivir. Por añadidura, Catalina es atropellada por un camión a la salida de la casa de Bibicescu, al que solicita ayuda, sin confesarle que acaba de ser violada, pero que se la niega. La muerte de Catalina hundirá a Birish en su propia enfermedad, de la que únicamente le libra su interés por contemplar el rumbo de la Historia. Además, en una conversación con Viziru, aporta a éste la primera pista sobre la identidad de Mme. Zissu, la Eleonora Zissu que fue amante del tío de Birish a principios de siglo.

Stefan Viziru, incitado por Irina, emprende la búsqueda de Ileana Sideri, la mujer que le estaba predestinada, sobre el fondo de la terrible sequía y la hambruna que asola el país. Esperando en una estación de Moldavia el tren que ha de llevarle a Zinca, donde cree que ella se oculta, Stefan encuentra a Bursuc, que forma parte de un convoy de la Cruz Roja. Un cierto tipo de amistad se establece entre los dos, que ya habían coincidido muchas veces, sin que sepamos muy bien quién es este monje que, sin embargo, guarda tan buenas relaciones con los nuevos gobernantes.

Bibicescu, sin embargo, las ha perdido todas y tiene que escapar y esconderse hasta lograr huir a París, con el apoyo de su siempre devoto Weissmann. Las razones de su caída en desgracia son ideológicas y estéticas, y quizás podamos decir que ambas se concentran en la obra que está escribiendo, Le Retour de Stalingrad, en la que se apoya en la tradición y el folclore rumano para representar un drama contemporáneo. Recordar la intervención del ejército rumano junto al alemán en el cerco de Stalingrado es algo que no interesa en

absoluto a las actuales autoridades, mucho más proclives a fortalecer su dependencia de la URSS. Bibicescu termina su drama y lo expide a Francia desde su escondite en la casa de Irina, a cuya familia y a la de Birish ha ido leyendo lo que escribe; pero, antes de conseguir escapar, muere y tiene que ser abandonado en el Parque Icoanei rodeado de cirios encendidos.

Quien sí llega a París es Stefan Viziru, que se ha convencido de que Ileana está fuera de Rumanía, posiblemente en Suiza; y durante una misión oficial, se escapa en el aeropuerto de Praga, aunque no por razones políticas. Mientras consigue un visado para Suiza, vive con Weismann en un apartamento alquilado y mantiene encuentros con otros exiliados de Europa del Este. También reencuentra a Stella Zissu, convertida en multimillonaria americana.

Para Petre Birish, el exilio parece ser también la única salida, porque en Rumanía no le queda ninguna posibilidad de llevar una vida digna. Como habitualmente le sucede, su intento fracasa, y es detenido y llevado a la central de la Securitate. Su interrogatorio bajo tortura sobre las actividades de Pantelimon, personaje del que nada sabe, acaba con la confesión de la leyenda de "Mioritza" y con su muerte. No obstante, su final es mucho más sereno de lo esperable, ya que durante sus sueños de los últimos días se repite la imagen de un viaje en barca que ilumina su existencia y le hace vencer el terror a la muerte.

En París, un año después de lo sucedido con Birish, en 1948, Viziru tiene reservada una habitación en un hotel de la calle Vaneau. Allí recibe un paquete de manuscritos de Bibicescu y Partenie, que le envía Weissmann antes de desaparecer en una playa de Bélgica. Leyendo las páginas del diario del novelista, Viziru desvela totalmente el misterio de la identidad de Mme. Zissu, sobre la que descubre que fue amada por una serie de hombres con los que él, de alguna manera, está relacionado. Inesperadamente, descubre que en la habitación de al lado se ha instalado Vadastra, quien no había muerto durante los bombardeos de Londres, y que nada satisfecho de ser descubierto, abandona a hurtadillas el hotel. Poco a poco, todos los secretos van aclarándose.

El día del solsticio de verano de 1948, Viziru se deja conducir por su destino a Royaumont, en las afueras de París, donde antiguamente existían unos pantanos. Ileana Sideri está a punto de marchar de allí, aunque el reencuentro es inevitable. En lo que debería ser su última conversación, se nos informa de la desesperación de Ileana tras la noche portuguesa, de su escapada a Suiza y de su matrimonio. Dentro del automóvil de ella, tan imaginado y, al fin, hallado tras, ahora lo sabe, una búsqueda de doce años, en una carretera que lleva a Lausanne, en un último instante antes de desaparecer en la oscuridad, se reconocerán mutuamente su amor.

3.2. Espacio y Tiempo literarios.

La diferencia entre la fábula, presentada hasta aquí, y la trama viene determinada por lo que Claudio Guillén (1985) llama "cauces de presentación", que son, por otro lado aunque paralelamente, las condiciones que, al constituir toda narración, separan indefectiblemente el mundo real y el imaginado.

El hecho es que la literatura, especialmente la narrativa, crea simulacros de la realidad: incluso si no existen los hechos que expone, son isomorfos de hechos acaecidos o posibles; del mismo modo, evoca personajes que, aunque no sean históricos, se asemejan a las personas que se mueven en el teatro de la vida (Segre, 1985, 248).

De este modo, podemos, junto a Segre, retomar el concepto del texto como símbolo. Por un lado, el escritor imita la realidad y, al hacerlo, otorga a la capacidad descriptiva del discurso su naturaleza simbólica; pero por otro, "el escritor crea un mundo posible, del que no importan las posibles homologías con el real, sino la coherencia interna" (idem, 365), no remitiendo la relación simbólica, en este segundo caso, a unos referentes reales, sino a la "representatividad conferida a individuos, objetos, lugares y comportamientos imaginados" (idem).

En la configuración de ese hecho mimético, el primer factor, sin duda, corresponde al espacio y al tiempo.

"La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo" (Barthes, 1973, 41). La novela es, en definitiva, tiempo, pues sin principios y finales, existentes sólo en él, no hay relatos: "separar la temporalidad de la narratividad parece imposible" (Guillén, 1985, 207).

Un relato no es más que la presentación de unos acontecimientos únicos en su particularidad. De la "Weltanschauung" del autor y del momento cultural, tanto como del género de que se trate, dependerá como sea esta presentación: así, por ejemplo, y lo podremos aplicar a la obra del autor rumano, los cuentos y "nouvelles" se limitan a un "minimum" de tiempo pero a un "maximum" de efecto; mientras que la novela se expande libremente, al disponer de todo él.

En cuanto al espacio, la insistencia en la novela "como objeto eminentemente temporal" (Gullón, 1980, 12) no debe hacernos olvidar su función como "elemento caracterizador del personaje y de la novela misma" (idem, 45).

[...] la exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos (idem, 21).

Resulta, por tanto, evidente que Espacio y Tiempo son las dos representaciones mentales en que, por múltiples razones, nos apoyaremos para el análisis de las obras creativas de Mircea Eliade. Ambas forman la médula de sus estudios de historia de las religiones, como es fácilmente reconocible para cualquier lector mínimamente familiarizado con ellos, y ambas están en la base de toda ficción.

En relación con los textos literarios, nos encontramos con distintas clases de Espacio y Tiempo: los narrativos, poéticos o de la escritura, el espacio y el tiempo desde un punto de vista histórico y el de la Recepción o de la lectura.

En cuanto al espacio - tiempo de la lectura, se trata de estudiar los distintos valores o sentidos que el texto recibe en función de las condiciones en que es leído (Bourneuf y Quellet, 1981), así como de comprender la salida del contexto histórico del lector que la propia lectura le proporciona, concentrándole y aislándole de su coyuntura personal. Las coordenadas espacio - temporales exteriores, puramente físicas, se convierten en el tiempo interior de la expresión. Para llegar a él, comprenderlo y asimilarlo hay que devolverlo a un espacio, el del texto, que es ya "objetivo" y que, finalmente, el receptor incorporará a su conciencia y hará de nuevo tiempo interior, condensado en experiencia.

Dentro de la sintaxis del texto, en cuyo nivel nos encontramos, lo fundamental es analizar el espacio y el tiempo narrativos, obviando, por el momento, los dos anteriores, que pertenecen más bien al campo de la pragmática.

Espacio y tiempo narrativos son aquellos que crea la obra, el producto de la actividad del narrador, sea quien sea éste; y su consistencia viene dada por reiteraciones, alusiones, paralelismos y contrastes (Gullón, 1980, 2).

El tiempo es el elemento discriminante básico en los modos de concatenación de los sucesos; y su complejidad atiende a las relaciones entre el tiempo de la fábula y el de la trama o, en otras palabras, el de la historia narrada y el de la narración: "[...] a propósito del tratamiento del contenido, se encuentran las dilaciones, las elipsis, los deslizamientos, que hay que relacionar con el peso de los hechos *respecto a la trama*" (Segre, 1985, 114).

En primer lugar, debemos atender al momento de la narración, que puede ser ulterior, anterior, simultáneo o incluso intercalarse con el momento de la acción; a continuación, a la duración o rapidez con que en el relato se expresan los acontecimientos narrados, y también a la frecuencia con que éstos se reproducen en el texto, pudiendo ser singulares, repetitivos o iterativos.

El tiempo narrativo, además, puede ser puramente exterior o cronológico o difuminarse en una duración psicológica o existencial. Es significativo que sea precisamente el siglo XX el que haciendo proclama de que "la duración es la única realidad" (Poulet, 1965, xliii), se esfuerce en convencerse de que devenir es cambiar, y cambiar es morir, lo que, a su vez, es crearse indefinidamente a sí mismo. En consecuencia, la duración deja de ser Historia y de suponer un sistema de leyes, para ser una creación libre y continua del espíritu; y el tiempo se vuelve imperceptible e interior, dentro de un proceso que puede encontrar su equivalente en términos antropológicos.

En lo que se refiere al Espacio, nos encontramos con una situación equivalente: la sola presencia de los personajes crea un perímetro espacial en el que, real o imaginario, descrito minuciosa o superficialmente, los acontecimientos narrados "tienen lugar".

En el análisis de los lugares narrativos se debe atender a sus relaciones con el espacio "real" exterior al texto y sus funciones en el interior del mismo, insistiendo cada vez en que el efecto de realidad procede más de la presentación textual que de la certeza de su existencia.

Como en el caso del tiempo, podemos hablar de dos clases de espacio poético. Uno es físico, reflejo de las realidades en que nos movemos, y clasificable en categorías: estáticos o cerrados, dinámicos, abiertos, extranjeros, maternos, hacia afuera, hacia dentro, naturales o artificiales, significativos o de relación según la función que cumplan en la fábula, etc. Son espacios que se organizan, forman un sistema y producen un sentido. Frente a ellos, cabe hablar de un espacio interior, mental o simbólico, por cuya "figuración lo oculto se hace tangible y visualizable lo invisible, revelándose en ellos inclinaciones que hasta para quien las siente se envuelven en la sombra" (Gullón, 1980, 24). Se trata, en este último caso, del espacio de la conciencia, un "espacio peculiar que puede revelarse en fragmentos más representativos que descriptivos, en el fluir del monólogo interior y la corriente de la conciencia" (idem, 11). Entre el espacio vivido con sus múltiples matices

afectivos y el simplemente geométrico se alza una diferencia que evidencian los "topoanálisis" de G. Bachelard en La poética del espacio.

Un primer paso para iniciar el análisis textual puede consistir en identificar el espacio y el tiempo históricos, lo que significa detectar la época y el lugar en que se escribe la obra y ver si influyen en ella y de qué modo, conocer e interpretar las circunstancias en las que se disponen los sucesos y la situación real histórica del autor. En consecuencia, podemos comenzar nuestro acercamiento crítico fijando los hechos referidos en Forêt interdite en sus circunstancias, entre los años 1936 y 1948, en Rumanía, Bucarest fundamentalmente, y de manera más marginal en Lisboa y París. Años importantísimos en el discurrir biográfico de nuestro autor y en la Historia de su patria, lugares que forman parte de su propia vida.

Al comenzar este capítulo, señalábamos tres posibles claves de lectura de la novela, que iban desde lo más particular, la propia existencia de Mircea Eliade, hasta lo más universal, sus ideas sobre el ser humano, pasando por el intermedio de proponer una definición sobre la esencia del pueblo rumano y la actitud que éste debe mantener ante el devenir histórico. Del Tiempo personal de su biografía, pasamos al de la Historia y de aquí a lo atemporal, pretendiendo la eternidad, a través de lo literario, pero sin alcanzarlo, puesto que el texto resultará demasiado meditado y dependiente de una clave para estar bien construido.

Al margen de esto último, podemos decir que para los dos primeros niveles, lo importante no es tanto cuándo suceden las peripecias de los personajes sino dónde, es decir, que se proyectan sobre el eje espacial; en tanto el último, centrándose en lo temporal, revela su contenido a partir de la relación del Hombre con el Tiempo. El tiempo configura el nivel semántico del texto, mientras que el espacio configura su sintaxis.

3.3. El texto en clave biográfica.

Desde el inicio de su actividad literaria con la Novela de un adolescente miope, que permaneció inédita hasta hace algunos años, Mircea Eliade se mueve, literariamente hablando, dentro de la óptica de la "autenticidad", o de la escritura a partir de la experiencia directa, aunque sin negar el papel de la imaginación. En efecto, toda la literatura del autor rumano se mueve entre los polos del "realismo" y de la literatura fantástica, aunque en proporción diversa según de que periodo se trate. Si nos referimos a sus creaciones anteriores a la Guerra Mundial, encontraremos un predominio del primer tipo, sin excluir la presencia ocasional del segundo; mientras que desde 1945 la única prosa realista que nos ofrece es esta narración.

Una de las características de la "autenticidad" de su obra viene dada por utilizar datos concretos de su propia historia para la construcción del argumento, recurriendo a los textos donde la recoge hasta llegar a copiar literalmente páginas enteras de su diario. El texto literario deja de funcionar aisladamente, necesitando apoyarse en otros, literarios o no, junto a los cuales conforma un "macrotexto" o encrucijada de textos, cuya mejor vía de acceso es por medio de una perspectiva intertextual.

Más allá de la acostumbrada confusión terminológica, se admite generalmente por intertextualidad lo que G. Genette definía, "burdamente" según él, en Introducción al architexto, como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (1989, 10) y que más recientemente llama "transtextualidad".

Dentro de ese marco general, el "diario", ya publicado directamente, reescrito en las Memorias, restituído en entrevistas (La prueba del laberinto) o novelizado (Maitreyi), es en Eliade una parte más de las que integran su Obra y forma un tríptico con sus otras facetas: un caso extremado de este tratamiento intertextual del que el autor se sirve para escribir sus obras es el publicado con el título Santier (traducido al español como Diario íntimo de la India), pero no es, por supuesto, el único, porque esta corriente atraviesa todas sus ficciones, si bien no tan radicalmente. Por otro lado, es evidente la tendencia de Eliade a

presentarnos protagonistas identificables con él mismo, incluso en aquellos textos que, como los relatos de género fantástico, podríamos considerar como plenamente integrados en un universo imaginario. Dos prototipos de ello, ya analizados en otro trabajo anterior, son las novelas breves Medianoche en Serampor y El secreto del doctor Honigberger. Si las comparamos con la primera que, con enorme éxito, publicó, Maitreyi, observaremos una curiosa paradoja: cuando se trata de narrar sucesos difícilmente admisibles como vividos por él, Eliade nos ofrece héroes con los que coincide en rasgos como, por ejemplo, ser un estudioso de historia de las religiones o haber vivido en la India; sin embargo, cuando hace ficción a partir de acontecimientos de su propia vida, el protagonista pierde, no ya su nombre (Allan en el caso de la última narración citada) o su profesión, sino su misma personalidad y se convierte en un "europeo enamorado de la técnica" (Eliade, 1951, 175), lo que nunca fue, que cree llevar la civilización al continente hindú, cuyas tradiciones religiosas observa como ritos de una "conciencia bárbara y supersticiosa" (idem, 110).

De alguna manera, esta proyección de sí mismo sobre sus personajes se mantendrá a lo largo de toda su producción. Como escribe Dumitru Micu en el prólogo a la edición rumana de Forêt interdite,

no sólo Zaharia Farîma, personaje central de Pe strada Mîntuleasa, es [...] "un cristal mítico y doblemente fraterno de Mircea Eliade", sino también cualquiera de los protagonistas de las creaciones épicas eliadescas posteriores a la 2ª Guerra Mundial. En todos los aventureros del espíritu, en todos los personajes que atraviesan experiencias de la trascendencia del horizonte fenomenal, Mircea Eliade se ha bosquejado parcialmente (1991, xxi).

Dejando a un lado las ideas (no hace falta llamar la atención sobre lo evidente), momentos biográficos, actitudes y sueños de Eliade aparecen en nuestro texto como parte del bagaje de uno u otro personaje, pero de modo fundamental en quien podemos considerar

como "protagonista", Stefan Viziru; hasta el punto de poder hablar de él como un "alter ego" de su creador, pese a sus diferencias y la negativa de este último a reconocerlo.

Un relato no es posible sin personajes, agentes de las acciones descritas, cuya red de relaciones comprende también lugares y objetivos (Bourneuf, 1981). El universo exterior al texto remite también a ellos, que se codifican en la trama. Los personajes representan a personas, o así al menos lo interpreta, en principio, el lector, siguiendo cierta reglas inscritas en el texto, y que le conducen a reconstruir una cierta "estructura de la personalidad", cuya caracterización puede hacerse de forma directa, por parte del narrador, o indirecta, a través de su propio comportamiento. Como respecto al espacio y el tiempo literarios, también la actitud lectorial respecto a los actantes no apunta a la verosimilitud total, sino a su aceptación como "reales" a partir del pacto tácito entre el autor y el lector.

Stefan Viziru es lo que, con término felizmente acuñado por Julio Cortázar, consideraríamos "un perseguidor": alguien que siempre está buscando otra dimensión de lo real, confusamente percibida durante su infancia; cuando, casi por casualidad, penetra en la habitación que desde entonces él siempre llamará "Sambô".

Je vois encore cette pièce. Les stores étaient baissés, une pénombre mystérieuse régnait. On sentait une fraîcheur bien différente de celle que j'avais observée dans les pièces où j'étais entré jusqu'alors. Je ne savais pourquoi mais tout me semblait baigner dans une lumière verte. Peut-être les rideaux étaient-ils verts, tout simplement. [...] mais elle me semblait verte. C'est alors, c'est juste à cet instant que j'ai compris le sens de Sambô. J'ai compris qu'il existait là, sur terre, près de nous, à notre portée et cependant invisible au reste du monde, inaccessible aux non-initiés, un espace privilégié, un lieu paradisiaque, que l'on ne pourrait oublier le reste de sa vie quand on aurait eu la chance de le connaître (Eliade, 1955, 86).

La habitación "Sambô" pertenece a la infancia del mismo Eliade, quien relata su descubrimiento de la siguiente manera:

Entré a gatas en el salón, y la emoción que sentí entonces me dejó clavado en el sitio. Me encontré trasladado a un palacio de leyenda. Las persianas estaban bajadas y las pesadas cortinas de terciopelo verde dejaban filtrar una luz pálida de color esmeralda, irisada y casi sobrenatural. Tenía la impresión de encontrarme en el interior de una uva gigantesca (1983b, 12).

Según su biógrafo Ricketts, esta experiencia, junto a otra que atañe a una lagartija brillante, es el origen de "la irrefutable evidencia de contacto con otras dimensiones del tiempo, el espacio, y la realidad" (Ricketts, 1988, 15) que guiará la vida y la obra del estudioso rumano.

Revelaciones iguales con resultados semejantes, las coincidencias entre ellos siguen extendiéndose a lo largo del libro. Viziru, como el Pavel Anicet de Intoarcerea din Rai y como el mismo Eliade, pretende que amar a dos mujeres a la vez le haga alcanzar la "santidad", trascender las limitaciones humanas. Personaje y autor trabajan durante la guerra en Londres, donde asisten al gran bombardeo alemán sobre la ciudad la noche del 9 al 10 de septiembre de 1940, y en Lisboa, en puestos diplomáticos paralelos, en función de sus distintos intereses profesionales: si Eliade es agregado cultural, Viziru es el encargado de asuntos económicos. Al tomar el avión que ha de llevarlos de la capital inglesa a la lusa, los dos son objeto de parejo registro humillante. Finalmente, en París, ambos vivirán en la Rue Vaneau, al parecer en el mismo hotel de finas paredes que dejan oír todos los ruidos.

Una última analogía nos parece mucho más fructífera a la hora de evidenciar la identificación conscientemente buscada entre el creador y su criatura. El 14 de agosto de 1938, Stefan Viziru es arrestado por simpatizante de la Guardia de Hierro, definida, páginas atrás, como un movimiento carente por completo de "espíritu político" (Eliade, 1955, 143); posición que, como hemos visto, será la de Mircea Eliade hasta el fin de sus días. No hay motivos políticos para esta detención, que se debe a la ayuda ofrecida a un antiguo conocido, perseguido por la policía por causas que el personaje no quiere saber.

A partir de este instante, Mircea Eliade sigue tan fielmente en la novela su experiencia, que nos encontramos con un claro caso de intertextualidad pero de dirección inversa a la más frecuente en él. Si, generalmente, va del diario a la literatura, ahora

j'ai utilisé bon nombre de mes souvenirs de la Sûreté générale et du camp de Miercurea-Ciucului dans Forêt interdite et je le regrette; car j'ai pu laisser l'impression que mon personnage, Stefan Viziru, serait mon alter ego, ce qui est faux. Mais les événements de 1938 et des années que j'ai passées à Londres et à Lisbonne pendant la guerre me fournissaient, presque "toute mâchée", une riche matière épique - et je me suis laissé tenter. À partir d'un certain moment, au lieu de continuer à inventer la vie de Viziru, je l'ai composée en me servant de mes propres expériences. Je tenais à le préciser pour expliquer le manque d'enthousiasme avec lequel je raconte ce qui m'est arrivé pendant l'été et l'automne 1938: j'ai l'impression de l'avoir déjà écrit (Eliade, 1988, 37).

Y, sin embargo, se olvida de señalar las diferencias entre las circunstancias de ambos arrestos, lo cual sólo sirve para confundirlos aún más.

Como es de prever, ambos son trasladados el 2 de agosto de 1938 al campo de internamiento y ninguno acepta firmar, por las mismas razones, la declaración de desolidarización con el grupo legionario. No obstante, les diferencia que Viziru permanecerá mucho más al margen de la conducta carcelaria de los militantes de la Guardia de Hierro de lo que lo hará Eliade, quien ¿acaso no podría ser el profesor del siguiente fragmento?:

On venait d'entendre la conférence d'un assistant d'université. Le jeune maître avait laissé pousser sa barbe, lui aussi, mais il la taillait avec soin et il avait l'air d'un peintre ou d'un poète romantique. "Il ressemble à quelqu'un que je connais, mais à qui donc?..." Juste à ce moment, il entendit son voisin dire tout bas: "Il a bien parlé mais il a négligé l'essentiel, il a omis l'Histoire..." (Eliade, 1955, 186);

reproche que, tantas veces, le harán los críticos de sus teorías en historia de las religiones.

Eliade construye un personaje que intenta vivir apartado de las circunstancias históricas de la Rumanía de entreguerras y la posterior a la 2ª Guerra Mundial; alguien a quien exclusivamente interesa la dimensión espiritual, atemporal, del ser humano y al que la Historia persigue y cerca, haciendo de él, muy a su pesar, una víctima de su transcurrir. Viziru quiere ser "neutro", "no mezclarse"; pero su integridad moral y su deber de ayudar a "otro" le pierden, en la misma medida en que le ha perdido a Eliade, como se empeñará en repetir, su compromiso con Nae Ionescu, que provocará todos los "malentendidos" que le acecharán ya para siempre. Los dos son inocentes: actúan sin implicaciones ideológicas, hasta el punto de que Viziru no abandona el país en 1948 por incompatibilidad con el régimen comunista, ante el que se muestra indiferente, sino por necesidad de encontrar el verdadero sentido de su existencia, de hallarse a sí mismo, reuniéndose con Ileana.

El definitivo encuentro entre ellos se produce en Royaumont, en el día del solsticio de verano de 1948. Creemos que este hecho es especialmente significativo puesto que es aquí, y también en una fecha cercana a la noche de San Juan, donde surge la idea del libro.

L'après-midi à l'Abbaye de Royaumont [...] Voyage en autocar à travers les champs couverts de coquelicots; et brusquement, je me réveille, ému, comme si j'émergeais d'un rêve, car ce sont les paysages de mon enfance, je retrouve le ciel et la campagne roumaine [...] Douze années de vie roumaine. Je voudrais [...] retrouver, comme dans un rêve, cette époque paradisiaque du Bucarest de ma jeunesse (Eliade, 1973, 108).

Haciendo coincidir el tiempo y el espacio de la reunión de los personajes con aquellos en que, un año después del final de la novela, tiene la idea de escribirla, Mircea Eliade vuelve a establecer un paralelismo entre Viziru y él mismo: si el primero, cuya esposa, Joana, ha muerto, como la de Eliade, en 1944, reencuentra a Ileana y perdiéndose con ella, se abre a un nuevo comienzo; el segundo ha visto aparecer la figura de la que será

su segunda mujer, Christinel Cottesco, y ha abandonado definitivamente la idea de regresar a Bucarest, lo que le obliga a renunciar a su vida anterior.

Es cierto que el texto que comentamos parece acabar con la muerte en accidente de tráfico de los dos protagonistas, pese a que nada hay en él que lo haga explícito y menos en una noche en que todos los milagros pueden suceder; pero es que, además, "le symbolisme de la mort permet tout: une extinction ou une régénération, un véritable *incipit vita nova*" (Eliade, 1973, 220). No es por casualidad que precisamente con esta frase en latín titule la quinta parte de sus memorias, que se inicia al llegar a Francia; pues es consciente de lo que esto supone para él, como recordará invariablemente, por ejemplo en esta nota del 5 de noviembre de 1978:

C'est alors seulement, à l'automne de 1945, qu'eut lieu la vraie rupture, et que j'entrai dans une nouvelle vie, celle de l'exil et de la pauvreté. Il me fallut apprendre à écrire dans une autre langue que la mienne, et m'adresser à un public complètement différent de celui que je m'étais conquis jusqu'alors, et que j'avais "façonné" dans la Roumanie des années 1928-1940 (Eliade, 1981a, 394).

En definitiva, creemos que si sería exagerado afirmar que Viziru es un desdoblamiento del escritor, no lo es tanto declarar que lo utiliza como instrumento a través del cual presentar e interpretar los últimos doce años de su biografía. No se trata, de ningún modo, de una asimilación absoluta: Stefan Viziru no es Mircea Eliade y no repite su vida, pero las situaciones en que se ve inmerso a lo largo de más de seiscientas páginas son equivalentes a las suyas y, en una deducción inconsciente aunque lógica, los lectores tendemos a pensar que también lo son su actitud y su comportamiento.

De la comparación entre ellos podemos concluir que el procedimiento que sigue para el diseño del personaje, es análogo al modo como maneja los documentos que estudia en cuanto historiador de las religiones, estableciendo los paralelismos significativos y

estructurales entre los datos que investiga y poniendo de relieve el simbolismo coherente que los sustenta.

Para la mentalidad primitiva, campesina o del propio estudioso, para el hombre que vive inmerso en lo sagrado, toda vida tiene un valor arquetípico y el conjunto de pruebas, victorias y fracasos que la forman, repite un prototipo heroico. De acuerdo a esta idea, las circunstancias biográficas de varias personas pueden ser diferentes, pero su significado espiritual es el mismo, asimilando lo privativo y contingente a sus modelos universales o sus formas ejemplares; como cuando, por dar un testimonio suficientemente relevante, se expresan con la imagen del laberinto todas aquellas ocasiones en que un ser humano, por ejemplo él mismo, como se ve en sus diarios y memorias, o Viziru (Eliade, 1955, 220), parece haber perdido la orientación real de su existencia.

Tras los hechos particulares de la historia de cada uno podemos desentrañar un esquema afín y reconocer idénticas grandes líneas, de modo que el personaje nos aparece como una transposición simbólica del escritor: las situaciones existenciales por las que pasa Eliade son el "arquetipo" de las de Viziru, con las que también comparten igual valor ejemplar.

Forêt interdite le sirve a Eliade para recapitular los acontecimientos que, desde la segunda mitad de la década de los 30, marcaron por completo su existencia posterior, los que provocaron su estancia en Portugal e Inglaterra y, más tarde, su exilio. Pero, al emplear como material narrativo los datos que le interesan y como le interesan, y prescindir de aquellos otros más "incómodos" para la opinión de quienes confiaba serían sus lectores, europeos occidentales, la imagen que nos presenta no es inocente. Es el retrato de sí mismo que, a partir de entonces, siempre se esforzará en mantener: el de un hombre cuyo mayor deseo fue oponerse al Tiempo, o sea, a la Historia, y encontrar, para él y para todos, el camino hacia la realidad más esencial del ser humano; el de alguien que cuando ha de tomar partido ideológico (inevitable en la postguerra y en la época de la guerra fría), y eso significa sobre todo tomarlo ante la situación política de su país, repite que "moi, je crois en

la démocratie, mais je ne fais pas de politique [...] Voilà pourquoi je préfère la démocratie. Elle est antihistorique. Elle nous propose un idéal quelque peu abstrait mais qui n'admet pas de moments historiques..." (idem, 186 - 187); y que ante la Guardia de Hierro, que asocia a Hitler (idem, 130 - 131) afirma: "Je ne suis pas légionnaire [...] C'est un malentendu. [...] Humainement, j'ai de la compassion pour vous... [...] Je n'ai absolument aucune sympathie pour vos idées ni pour vos méthodes politiques" (idem, 176 - 177).

De hecho, y aunque por mediación de los personajes, en el libro abundan las declaraciones a favor del sistema democrático: "la dictature, le crime politique m'ont toujours été et me sont insupportables" (idem, 196), contra el fascismo y los legionarios: "nous subissons, par leur faute, une restriction des libertés civiques. En luttant contre eux, le gouvernement est obligé d'appliquer les méthodes fascistes et [...] Nous souffrons tous" (idem, 181). La toma de postura abarca, incluso, a los dos contendientes de la guerra, haciendo que los personajes más gratos, como Ileana o Birish, sean anglo-americanófilos, tan lejos de lo que fue la postura auténtica del escritor.

Eliade cancela el periodo iniciado en los años 1936-37, justamente los de su más fuerte compromiso con la actualidad histórica, liberándose de él por medio de la escritura, convirtiéndolo en ficción, es decir, en mentira; para disponerse a afrontar uno nuevo en el que volver a lo que pretende sea su dimensión real, porque como Stefan Viziru,

il m'est arrivé quelque chose d'étrange. J'ai l'impression qu'à partir d'un certain moment, je me suis égaré. Jusqu'à une certaine date j'ai vécu une existence que je sentais être la mienne, mon existence, - et ensuite je me suis engagé sur une autre route, je me suis égaré, j'ai vécu une existence étrangère à moi-même, l'existence d'un autre... [...] Parfois, poursuit Stéphane, j'ai l'impression de me réveiller et je comprends que ma vie, depuis ce moment-là, a perdu tout son sens. Il me semble que cela n'a plus été ma vie. Je ne sais pas comment vous expliquer. Depuis ce moment-là, tout a été faux, artificiel. Ce sont les événements qui ont vécu mon existence et non pas moi. J'ai été porté par une vie qui n'était pas la mienne... (idem, 443 - 445).

Son palabras de un ente imaginario, es cierto, pero que fácilmente pueden corresponderse con las siguientes: "par Christinel, je pourrais me retrouver, entier..." (Eliade, 1988, 125) o con éstas aún más esclarecedoras, transcripción de sus sentimientos del mes de julio de 1949, poco después de iniciar la redacción de la novela:

J'avais l'impression de retrouver la direction et les dimensions de ma véritable existence: dorénavant, le destin me permettait de me consacrer exclusivement à ma vocation [...]: déchiffrer [...] la signification des phénomènes religieux et [...] tenter d'en reconstituer l'histoire, sans refouler [...] l'activité de mon imagination littéraire (idem, 133).

En este sentido y para acabar con el tema de las similitudes, coincide con otro de los personajes de Forêt interdite, Dan Bibicescu, aunque este ejemplo ofrezca tintes más exagerados.

Bibicescu es, por sus esfuerzos de contemporizar a cualquier precio con quienquiera que esté en el poder, un personaje absolutamente deleznable desde su primera aparición en el texto. En un principio, vestirá la camisa verde de los legionarios (Eliade, 1955, 296), para inmediatamente después figurar en primera fila entre los comunistas (idem, 432), amparándose en que, como Eliade apunta con ironía, "dans un an ou deux, tous les intellectuels adhéreront en masse au Parti, mais les postes importants seront occupés depuis longtemps" (idem, 433).

Únicamente adquirirá dignidad cuando la Historia se coloque en contra suya, y empiece a ser perseguido, tanto por razones políticas, su pasado fascista, como estéticas, "un jeu de style bourgeois-réactionnaire" (idem, 469). Al fin y al cabo, Bibicescu ha actuado como lo ha hecho para poder cumplir su vocación de actor y autor dramático: "une seule chose l'intéresse: pouvoir diriger un théâtre. Il juge indifférent de savoir qui paie... à quel système politique il doit adhérer..." (idem, 434); y este hecho es el que termina por dar el justo tamaño de su grandeza, en la medida también en que, al abandonar su posición de

total servidumbre a la realidad histórica, el "realismo socialista", se vuelve hacia el mito y el folclore como fuentes de toda creación, cumpliendo con el deber, que Eliade adjudica a los escritores en artículos aparecidos en la prensa durante la década de los 30, de reactualizar temas de inspiración popular para fructificar la sociedad e integrar al hombre en el Cosmos. Bibicescu se salva porque queda perdonado, ya que su actuación histórica se disculpa en tanto se ha producido por una causa justa, de índole ahistórica: la de salvaguardar su teatro, la de conservar su creatividad. La Obra lo redime todo, parece pensar Mircea Eliade.

Por lo demás, el resto de los elementos que pasan de la biografía del autor al texto que estudiamos, lo hacen de una manera más anecdótica: o bien porque encajan en el argumento, como el aludir al Hotel Rembrandt de Londres, donde se alojó y donde igualmente se hospedan Spiridon Vadastra y el profesor Iancu Antim, o situar la estancia de Ileana en Cascaes en la misma villa que él habitó; o bien porque una persona real, Lica Cracanera, le proporciona el modelo para otro personaje, Mishou Weissmann; o porque su experiencia particular ofrece el mejor y más significativo material narrativo, como en el caso del último sueño de Birish, que Eliade confiesa haber tenido mientras residía en un ashram en la India y que recoge en Fragments d'un journal I, con fecha de 20 de julio de 1961.

3.4. El texto en clave histórica.

El segundo modo de acercamiento al texto que nos ocupa, viene inducido por su carácter de reflexión sobre Rumanía, el alma del pueblo rumano y la que será o debe ser, según Eliade y a partir de sus propias teorías sobre lo anterior, su actitud ante la desgraciada época abierta con el final de la 2ª Guerra Mundial para los países de Europa del Este.

Forêt interdite es también un fresco histórico de doce años de vida rumana y, con sus respectivas calles y barrios, del Bucarest de la burguesía y la clase media, de funcionarios más o menos situados y de intelectuales de distinta suerte; aunque su centro de

gravedad no sea éste. No obstante, a lo largo de sus páginas la Historia de Rumanía forma con su constante presencia el fondo ineludible de las actuaciones de los personajes, sin pretender fechar los diferentes pasajes de la novela, sino sugiriendo la coacción que ejerce sobre ellos (Luppi, 1985, 227). Por dichas páginas, pasan las elecciones parlamentarias de 1937, los comienzos de la dictadura de Carol II, la represión contra la Legión, la ejecución de su líder Corneliu Z. Codreanu; la firma del tratado de no agresión germano-ruso en 1939, la invasión de Polonia y el asesinato del primer ministro A. Calinescu en el mismo año; en 1940, el terrible terremoto de noviembre, el "Blitz" alemán sobre Londres, y también la abdicación del rey Carol; la ocupación alemana, la presencia de tropas del país en el frente de Stalingrado y la entrada de las rusas en suelo de Rumanía, el exilio del rey Miguel y tantos otros acontecimientos de los años de entreguerras, de la 2ª Guerra Mundial y de los del periodo posterior. Como si Eliade ilustrara aquí su opinión de que la historia contemporánea presiona de modo más y más potente sobre el hombre moderno, la Historia se va haciendo omnipresente a medida que avanzamos en el libro y nos aproximamos al inicio de la guerra, y, en ocasiones, domina en gran parte algunos capítulos, como sucede con el VIII de la 1ª parte, durante los meses en que rigió el Estado nacional-legionario (noviembre de 1940 - enero de 1941) o en el II de la 2ª, con los bombardeos americanos de Bucarest entre abril y agosto de 1944.

Todo lo humano, por el mero hecho de ser, pertenece a la Historia; pero ella no trata igual a todos los hombres ni a todos los pueblos, entre los que traza una línea divisoria: hay pueblos con una misión histórica, hay otros a los que les toca el papel pasivo del sometimiento. Si Occidente construye la Historia, en su conciencia de la irreversibilidad del Tiempo y de la muerte; los países de Europa del Este, ya que todo lo que el creador rumano afirma a propósito de su patria es pertinente para ellos también, la sufren:

Il n'y a que là-bas, à l'Occident, que le mond se rend compte qu'il meurt. C'est pourquoi, à l'Occident, les gens aiment l'Histoire. Ils l'aiment parce qu'elle leur rappelle tout le temps que les

hommes son mortels, que les civilisations sont mortelles. Nous, les gens d'ici, nous n'avons guère de motifs à aimer l'Histoire. Pourquoi l'aimerions-nous? Pendant dix siècles, l'Histoire a signifié pour nous les invasions barbares, pendant cinq autres siècles elle a signifié le terreur turque et maintenant, je ne sais pas pour combien de siècles encore, elle va signifier la Russie soviétique... (Eliade, 1955, 567).

Rumanía es el país de un pueblo sin suerte, que tal vez "aurait mieux fait de ne pas naître ou de mourir dans son berceau..." (idem, 576). Según Eliade, sólo ha conocido una etapa histórica venturosa, la de entreguerras, recordada como "un temps fabuleux devenu presque unimaginable à cause de la béatitude qu'il représentait" (idem, 452). Con la 2ª Guerra Mundial y, sobre todo, con la ocupación rusa y la imposición del régimen comunista, el paraíso se pierde y el país queda convertido en un cementerio (idem, 528). Su llegada es vista como el principio de una nueva época de oscuridad. "Au loin le nuage [de polvo que levantan al andar las tropas soviéticas] grandissait, s'élevait, s'élargissait et se répandit sur la plaine, recouvrant sans cesse une portion plus grande de l'horizon qu'il enfonçait peu à peu dans les ténèbres" (idem, 431); y es incluso, además en cuanto esclavos, asimilada a las invasiones bárbaras que destruyeron la civilización encarnada en la latinidad (idem, 440). Como entonces, el bosque, el simbólico "bosque prohibido" donde se encuentran por primera y última vez Stefan e Ileana, es el lugar donde los rumanos se salvarán a sí mismos (Horia, 1982, 395).

Con todo, en estos momentos, la trágica fatalidad que pende sobre el destino histórico de todos los pueblos que habitan tras lo que poco después conoceremos como "telón de acero", no se cumple exclusivamente por el avance del imperialismo soviético, sino más bien por el abandono en que los dejan los que quedan al otro lado, los "occidentales" del llamado "mundo libre": "J'ai parlé avec haine contre les Occidentaux parce qu'il nous ont abandonnés" (Eliade, 1955, 566).

El sentimiento hacia Occidente tiene que ser, de modo indefectible, ambiguo:

Je voudrais leur porter une sorte de message d'amour et d'adieu. Quelque chose comme ceci: *Ave Occidens*, nous, ceux d'au delà du rideau de fer, nous, *morituri te salutant!*... [...] *Salve Occidens, Morituri te salutant!* Ce serait beau d'aller à Paris et de leur dire ça! Afin qu'ils sachent clairement qu'ils nous ont condamnés à mort, nous, les gens d'ici, les imbéciles, les pauvres bougres, nous tous qui les aimons et qui les vénérons (idem, 566 - 567).

Occidente sigue siendo el modelo contemplado con admiración y envidia, pero a ello se añade ahora el rencor por su egoísmo y una cierta impresión de superioridad moral, la que da el sufrimiento verdadero sobre las meras y vanas palabras de, por ejemplo, las "filosofías de moda":

J'aurais aimé me rendre aux Deux Magots [...] à l'heure où [...] se réunissent les existentialistes. J'aurais aimé bavarder avec eux, mais à la façon d'un trouble-fête... Je leur aurais dit: Pourquoi donc n'allez-vous pas chez nous, de l'autre côté du rideau de fer? Vous verriez comment se pose, là-bas, "le problème du choix" et ce que devient "le problème de la liberté"! Pourquoi n'y allez-vous pas? Vous feriez connaissance avec le véritable "moment historique"... [...] Quand vous serez dans le wagon à bestiaux, en route pour les camps de travail progressistes, ou bien devant le peloton d'exécution, alors vous vous souviendrez de ce que je vous dis ce soir... (idem, 564).

Puesto que no hay posibilidad de resistencia efectiva, sólo cabe la protesta testimonial:

Il indiquerait nettement que leur geste collectif n'avait aucune signification politique immédiate, qu'il s'agissait d'un cri d'alarme, désespéré et inutile, poussé au nom de certains peuples

condamnés à mort [...] occupés par les Soviets. Ce geste devait pendre figure de symbole, et de protestation contre l'abandon d'une partie de l'Europe, abandon scellé au cours de quelques rencontres spectaculaires entre les Alliés. Comme il n'existait plus aucune issue, il ne restait rien d'autre à faire qu'un acte qui, sans être en lui-même politique, pouvait cependant obliger les Occidentaux à prendre conscience de la tragédie vécue par les peuples sacrifiés (idem, 586)

en provecho de su bienestar capitalista (idem, 562).

Opiniones como las que entresacamos de Forêt interdite aparecen escasamente y siempre de forma mucho más suave en los textos autobiográficos (véanse a este respecto las páginas 27 ó 111 de Mémoire II), aunque el fondo sea el mismo. Arriesgándonos a una excesiva simplificación, quizás podríamos aventurar la idea de que la novela ofrece al autor mayor libertad de expresión, en cuanto sus juicios particulares se presentan a través de la voz de un personaje interpuesto entre él y el lector, y le comprometen menos ante el último. En este sentido, la novela se revela como más auténtica que los diarios y las memorias, redactados para su posterior publicación, y en los cuales, de un modo u otro, se busca componer una imagen "oficial". En las memorias, se literaturiza la vida mientras se la recrea, y, como bien indica el escritor de origen hindú V. S. Naipul "una autobiografía puede distorsionar, los hechos pueden ser reordenados. Pero la ficción nunca miente. Nos muestra al escritor en su totalidad". Forêt interdite se descubre, de esta forma, como el reverso de una "literatura del yo", la autobiográfica, en la que, por definición, el autor coincide con el personaje y parece realizar un acto de lenguaje de índole confesional, y con ello, mimética, no de ficción; aunque la realidad se nos revele contradictoria en la medida en que en vez de reflejar la autenticidad del yo tiende con frecuencia a construirlo.

Volviendo al punto de partida, existe, por lo tanto, una humanidad creadora de Historia y otra para la que es una amenaza y que intenta escapar de su "terror"; concepto tan

ligado a su biografía y a la historia europea contemporánea, que, podemos recordar, Eliade ha empezado a formular en estos años en El mito del eterno retorno, cuya primera edición es de 1949.

El "método" para protegerse de ese terror en la Rumanía posterior a 1945 es "hibernar", a la manera como lo hace la Naturaleza esperando la siguiente primavera (idem, 293). "Ce serait une sottise que de résister au sens occidental du mot: nous provoquerions une hémorragie irréversible" (idem, 546). La oposición, tal como, según esto, la entenderíamos en "términos occidentales", únicamente conduce a la política o al heroísmo, caminos válidos únicamente para los que no tienen nada que perder, no así para el propio Mircea Eliade, quien malgastaría en ese empeño la oportunidad de realizar lo más importante para él: su obra. Mientras llega la oportunidad de ser otra vez dueños de sí, la única resistencia posible para salvarse del aniquilamiento es la del camuflaje. "Il faut seulement mettre au point la technique du camouflage, l'art de mentir et de ruser, il faut laisser croire à l'occupant qu'il nous a converti à ses croyances, qu'il nous a conquis du dedans" (idem, 546); lo cual no implica perder la dignidad, sino adaptarse a unas circunstancias impuestas por la fuerza. De este modo sucede en el episodio de Forêt interdite en que un soldado ruso, siguiendo a G. Vasile, se introduce en casa de Birish, donde sus habitantes, asustados, se ven impelidos a beber, a bailar y a cantar con él, disimulando la fuerte impresión que padecen por la muerte de su amigo Bibicescu. Más allá del efecto causado por el personaje, no del todo carente de simpatía, lo que destaca en la escena es el arbitrario proceder de quien se sabe con poder para abusar de los otros desde su posición de fuerza. Todo lo que a continuación sucede, no hace más que resaltar el contraste entre ese comportamiento y el esfuerzo de conservar el respeto de sí mismos y la libertad interior por parte de los rumanos.

La oposición que deberán ofrecer los pueblos del Este de Europa no tiene, en consecuencia, una manifestación directa o convencionalmente política sino otra, definida claramente por la siguiente opinión del autor en Mémoire II (1988, 86): "les meilleures

défenses contre le 'terreur de l'histoire', ce sont -après l'expérience religieuse- la spiritualité, la création, la culture" que encontrarán en sus propias raíces nacionales y no en cualquier parte. Frente al "terror de la Historia" sólo hay dos escapatorias: la acción y la contemplación. Mircea Eliade cree que el pasado de su nación demuestra que actuar es inútil y que, consecuentemente, sólo queda "contempler, c'est-à-dire de sortir du -Temps historique, de retrouver un autre Temps..." (idem, 267), olvidar o ignorar acontecimientos y personajes históricos y atender sólo a los valores permanentes y las significaciones transhistóricas. Creemos que esta opinión tiene también una raíz personal. Como hemos señalado al repasar su biografía, durante los años 30, Eliade intervino activamente mediante sus artículos periodísticos en los debates y búsqueda de soluciones para los problemas políticos y sociales de Rumanía; lo que tuvo las consecuencias que ya conocemos. A partir de su experiencia, el escritor y filósofo extrapola su propio fracaso en el plano de la Historia y su decisión de refugiarse en el "atemporal" de sus estudios de historia de las religiones y de la creación literaria, como válidos para su pueblo y para el resto de los países balcánicos.

En la novela, Petre Birish personifica todo lo que venimos diciendo. Es una persona que vive totalmente integrada en la Historia; aún más, alguien que encuentra su razón de vivir en ella, que también al final acabará arrollándole, cuando sea detenido por sospechoso de implicación en un complot armado, del que nada sabe y en el que no cree. Al ser interrogado bajo tortura, Birish sólo puede confesar, en una acción plena de alcance, la balada "Mioritza", por medio de cuyos versos escapa del dominio de lo histórico y recobra la verdadera perspectiva rumana de la vida.

"Mioritza" ("La corderita") es "el mito central de la espiritualidad del pueblo rumano" (Ricketts, 1988, 23) y muestra su "serenidad ante la muerte, [...] el modo de consagrarla como un matrimonio místico con el Todo" (Eliade, 1943b, 73). "El desprecio de la muerte y de los sufrimientos y la creencia en la inmortalidad eran los elementos característicos de la religión geto-dacia" de Zalmoxis (idem, 8); que desde el III milenio a.C., cuando, según nuestro autor, se inicia su formación, constituye hasta hoy la esencia del

alma rumana, puesto que resistirá todas las invasiones posteriores; haciendo que valore la muerte como una reintegración a la Naturaleza, como un crecimiento del ser humano, una liberación de sus límites, desde un punto de vista metafísico.

Para Eliade, su pueblo es uno de los pocos europeos que ha experimentado

la contemplation dans la souffrance. Il ne s'agit pas seulement d'une résistance passive devant la souffrance; d'une acceptation de la douleur et des calamités. On remarque même des attitudes réellement contemplatives; c'est-à-dire une parfaite paix intérieure, signe d'un dépassement des critères individuels (cit. por Radulescu, 1987, 55 - 64).

Esta experiencia mental se conserva en la memoria popular bajo la forma del folclore ("Speologie, istorie, folklore...", idem), como en el caso de "Mioritza", relato de la muerte inminente de un pastor que se prepara a ella como si de una ceremonia nupcial se tratara.

Todo el afán historicista de Birish:

Moi, je sais pourquoi j'ai opté. Je veux vivre pour voir ce qui va se passer. [...] Je veux voir ce qui arrivera ensuite. Je ne voudrais pas mourir avant de voir dans quelle direction s'engage le monde: vers le socialisme ou vers la dictature? Voilà pourquoi tout ce qui se passe autour de moi m'intéresse, depuis la décision que va prendre Staline jusqu'à la carrière politique de Bibicescou (Eliade, 1955, 454),

acaba desembocando, mientras se acerca a la muerte, en la repetición de unas palabras aprendidas en la infancia y conocidas por cada uno de los rumanos, mil veces oídas y mil veces dichas, que le traen, en su calidad de lenguaje cifrado, "le message du laberynthe..." (idem, 593) que es la existencia humana en el Cosmos. En última instancia, la Historia no

es importante y únicamente lo es aquello que ofrece una esperanza y un sentido a la muerte, a la vida.

La identidad rumana, ejemplificada tan bien en la balada "Mioritza", se identifica, en las ideas de Eliade, con la estructura rural arcaica del país y con la religión ortodoxa, que la han moldeado y asegurado la continuidad racial (Eliade, 1943b, 79), sin que la afecte ninguna cultura extranjera.

La fiel permanencia ideal de los campesinos a sí mismos los hace resistentes a la Historia, cuyas imposiciones, por otro lado, no son sino expresiones de la voluntad divina y, como tales, aceptadas con total humildad. Tal como se muestra en la balada que citamos, dicha actitud no equivale a pasividad o resignación, sino que es "una decisión existencial más profunda: [la] imposibilidad de defenderse contra el destino" (Eliade, 1985b, 252). Su entrega e inmovilidad asemejan estos individuos a la Naturaleza, haciéndoles pasar, para integrarlos plenamente en el Cosmos, por encima de todo lo que, como especie, nos diferencia y nos separa de ella:

- "Tout vient de Dieu, ajoute le vieillard. Tout est comme il veut... [...] Mais si c'est la guerre, il faut que ça soit ainsi... [...] - Qu'est-ce que l'homme peut dire? Ça sera comme le bon Dieu voudra! [...] Un grand calme l'envahit [a Stefan Viziru] peu à peu, surgi des profondeurs de son être. "Il ne peut rien leur arriver. Ils sont de la montagne, ils sont pareils à la montagne. Ce sont des gens d'un autre âge. Tout continuera de rester comme à présent, sans changement ni trouble, hommes, pierres, saisons. Quand ils mourront, d'autres montagnards naîtront, semblables à eux. Ce sont des hommes à qui jamais rien n'arrivera" (Eliade, 1955, 260).

El pastor de la balada popular triunfa sobre su destino, al transmutar su desdicha en un sacramento que convierte la muerte en una celebración nupcial de proporciones cósmicas (Eliade, 1985b, 254). De este modo, es una prueba más de "la capacidad de anular las consecuencias irremediables de un acontecimiento trágico, cargándolas de valores antes

insospechados" (idem, 256) que encontramos en lo que Eliade define como "cristianismo cósmico" presente en Europa Oriental: un cristianismo rural con presencia de numerosos elementos religiosos "paganos" arcaicos, muchas veces apenas cristianizados, que, ignorando los elementos históricos del cristianismo, proyecta el misterio cristológico sobre la Naturaleza entera.

La alegre asunción de la fatalidad y la valorización de la muerte que encontramos en la mentalidad campesina, responde también al espíritu encarnado en la Ortodoxia, el segundo de los componentes fundamentales del alma rumana, "consustancial con nosotros desde hacía siglos e inseparable de nuestra historia y de nuestra civilización" (Eliade, 1983b, 134). Como para Irina, el personaje que en la novela actúa totalmente de acuerdo a su condición de creyente, para los ortodoxos la existencia se basa en el sacrificio, del que es modelo ejemplar el de Jesucristo por la Humanidad. Irina, quien se cree indigna de llevar a la práctica un fuerte deseo de ser religiosa, convierte su matrimonio con Vadastra en el cumplimiento de su destino de sacrificio (Eliade, 1955, 306), que acepta tan resignada y confiadamente como todo lo que ocurre, pues "peut-être Dieu en a-t-il décidé ainsi" (idem, 387, 424). En este punto enlazamos con otro de los "mitos rumanos", aunque en esta ocasión pertenezca a todo el espacio cultural balcánico: el de la inmolación suprema que preserva los valores espirituales, y que cristaliza en el relato folclórico de la "Leyenda del Maestro Manole".

Para terminar con lo que venimos diciendo y clarificarlo por completo, debemos concretar en unas pocas líneas todo lo disperso en los párrafos anteriores. Sacrificio, conformidad, sufrimiento son, desde siempre, el sino escogido por la divinidad para Rumanía, como afirma el historiador de las religiones en "Popor fara misiune?", publicado en la revista Vremea, el 1 de diciembre de 1935; destino que es cultural, ya que sólo la creación espiritual le dará a la nación un lugar en la Historia ("De unde începe misiunea României?" en Vremea, 28 de febrero de 1937). Los términos citados son, en cuanto emanaciones de lo más profundo de la esencia rumana, las claves de su salvación frente a

los embates de las circunstancias históricas de la Europa de postguerra, de acuerdo a lo que Vintila Horia llama "el mito colectivo de la historia rumana, la imagen de una salvación general" (Horia, 1982, 395) encontrada en el rechazo del tiempo y de la Historia, que hacen de Stefan Viziru una metáfora del espíritu rumano.

Vemos, por tanto, que a partir de la presentación de las necesidades de un momento concreto, Mircea Eliade ha iniciado un recorrido que le lleva al análisis de la especificidad del país donde nació, en la cual encuentra la respuesta para trascender la angustia derivada de esa actualidad y del más genérico "terror de la Historia".

3.5. La clave atemporal.

Ceci ne veut bien entendu pas dire que le phénomène religieux peut être compris en dehors de son "histoire", c'est-à-dire en dehors de son contexte culturel et socio-économique. Il n'existe pas de phénomène religieux "pur" en dehors de l'histoire, car il n'existe aucun phénomène humain qui ne soit en même temps phénomène historique. Toute expérience religieuse est exprimée et transmise dans un contexte historique particulier. Mais admettre l'historicité des expériences religieuses n'implique pas qu'elles sont réductibles à des formes de comportement non religieuses. Affirmer qu'une donnée religieuse est toujours une donnée historique ne signifie pas qu'elle est réductible à une histoire économique, sociale, ou politique (Eliade, 1971b, 26 - 27).

La precedente cita de Eliade no tiene otra intención que justificar, de la manera que vamos a aclarar, lo que llevamos hecho en el presente capítulo. Hasta ahora, hemos dado unos pocos pero fundamentales pasos: reconocer la complejidad que, como cualquier obra de arte, posee Forêt interdite, y que en su caso radica en la vinculación de diferentes planos, y tratar de determinar cuáles sean éstos. Por el momento hemos examinado dos de ellos, el que remite el texto a la biografía del escritor y el que lo orienta hacia una preocupación de índole histórico-nacional, sin intentar explicar la novela buscando su origen en ninguno, lo

que sería una simpleza por nuestra parte. Es aquí donde la cita anterior encuentra su verdadero propósito, a condición de asimilar nuestro texto a un fenómeno religioso, lo cual no deja de ser arriesgado aunque tenga su razón de ser. Como sucede con todo hecho de este tipo, su sentido más profundo se materializa en unas circunstancias concretas, su "trama", pero sin reducirse a ellas sino manifestándose a través de ellas. Lo que, en nuestra opinión, Eliade quiere manifestar (pues, en efecto, toda su literatura es "de mensaje") en Forêt interdite, lo dice por medio del desarrollo de un argumento que en su mayor parte, ya lo hemos estudiado, acaece en Rumanía, entre los años 1936 y 1948, alrededor de un personaje, Stefan Viziru, que pasa por experiencias semejantes a las suyas. El lugar, el tiempo y los personajes han propiciado una lectura determinada del texto, pero, no obstante, son accidentales; en cuanto podrían haber sido otros absolutamente diferentes en los que, sin embargo, seguiríamos autorizados a explorar el mismo contenido. Un fenómeno religioso se da en un contexto que siempre nos puede informar sobre hábitos, alimentación, grado de desarrollo económico, relaciones de parentesco, organización social, etc., de un pueblo; mas no consiste en eso. Lo mismo sucede con la creación literaria de Mircea Eliade y, de tal forma, en Forêt interdite es posible rastrear su biografía o la historia rumana, o más bien, su perspectiva de ambas, pero limitarnos a ellas es insuficiente para comprender el "mensaje" del autor y su relevancia, llenos de una sed de realidad más profunda.

Incluso aceptando que es el personaje central de toda su obra, científica y literaria, y la obsesión de su vida (Ierunca, 1978, 318), Forêt interdite es "la novela del Tiempo por excelencia". Su núcleo lo constituyen las varias concepciones que sobre él asumen los principales personajes y cómo cada uno vive la ruptura provocada por su aparición y por la caída en la Historia que la sigue necesariamente: "el drama del tiempo vivido como finitud, como límite y Némesis, y a la vez la tensión de vida deseando una dimensión simbólica, buscando un sentimiento mágico transtemporal en nuestra existencia" (Uscatescu, 1982, 401). En palabras de Eliade, el tema central "c'était la certitude du personnage central, Stefan Viziru: les rythmes cosmiques et les événements historiques camouflent des

significations profondes, d'ordre spirituel" (Eliade, 1988, 132). Como ya anunciábamos al principio de este capítulo, las dos primeras lecturas de la novela parecen emerger del estudio del Espacio donde se desarrolla, mientras la última, que se quiere más trascendente, dimana de la idea de lo temporal.

3.6. El Gran Tiempo.

Nuestro siguiente acercamiento al texto parte del juicio de que en él el autor e historiador de las religiones rumano ha querido camuflar una determinada significación simbólica de la condición humana. Los doce años que transcurren a lo largo de sus páginas, forman un periodo semejante a un ciclo cósmico (Eliade, 1973, 219), es decir, una era que se inicia con una creación y acaba con su destrucción, a la que continua una nueva recreación que inaugura otra era; ritmo periódico que se repite eternamente y compone el infinito Gran Tiempo. Cada ciclo cósmico, a su vez, está constituido por otras unidades más pequeñas, de duración desigual, en el interior de las cuales también se asiste a un momento de "aurora", seguido de una progresiva degeneración hacia las "tinieblas". Según avanza el ciclo mayor y se aproxima su fin, la degradación aumenta dentro de cada fase de las que lo componen, hasta el extremo de que la postrera se considera como la "edad de las tinieblas" por excelencia (Eliade, 1983a).

La estructura de la novela es equivalente. Cada fracción temporal constituye un ciclo lleno de sentido que se cierra simétricamente, y cuyo conjunto forma otro mayor representado por todo el texto. Al comienzo de él asistimos al encuentro entre Stefan e Ileana, acontecimiento que abre un periodo que habrá de finalizar exclusivamente en una nueva y definitiva reunión; de tal modo que Forêt interdite es la narración de los años transcurridos entre esos dos eventos, por lo demás absolutamente paralelos, en los que el primero es prefiguración del segundo y éste, ejecución de todo lo que en aquel era solamente imaginario, porque ahora "está" lo que entonces "debería haber estado": el automóvil, instrumento de la fatalidad. Dicho lapso temporal no es una unidad homogénea,

sino que se divide en épocas de distinto tono. En el inicio, antes de la 2ª Guerra Mundial, los personajes parecen vivir fuera de la amenaza de lo político y social, sólo preocupados por la actitud personal a adoptar frente al Tiempo. Esta fase se diluye según los acontecimientos históricos van ganando importancia e imponiéndose en su vida, lo que sucede desde la detención de Viziru, con la que se abre otra etapa que también acaba con hechos penosos (en lo general, la entrada de Rumanía en guerra y en lo particular, el alejamiento de Stefan e Ileana). El "gran ciclo" se prolonga durante los años bélicos y termina su tercera parte con la muerte de Joana y su hijo durante el bombardeo del 4 de abril de 1944, que inicia la época más negativa, la de la sensación de haberse extraviado, de la represión, la muerte y el exilio. La libertad y la dimensión espiritual, el "paraíso", se han ido perdiendo paulatinamente hasta conducirnos a un desenlace en el que la salida ha de ser forzosamente una ruptura que se abra a otra existencia.

Los años han pasado, pero al final del ciclo se produce otro re-nacimiento. He aquí, por tanto, que la novela termina cerrándose sobre sí misma como un círculo, retomando los elementos que se plantearon en el primer capítulo, como si Viziru hubiera conseguido hacer efectivo su deseo de abolir el Tiempo. Paso a paso, el protagonista recupera su "habitación secreta":

Et quand, au mois de février, il avait passé sa première nuit dans cette chambre, au quatrième étage de l'hôtel, il lui avait semblé que, par un retour en arrière incompréhensible du temps, il se trouvait dans sa "chambre secrète" (Eliade, 1955, 584);

los mismos gestos de entonces: "se rappela-t-il tout à coup et il se troubla. [...] Maintenant il se rappelait les détails, de plus en plus clairement" (idem, 598) hasta llegar a eliminar la distancia espacial y de tantos días. Es entonces, mirando desde un autocar el paisaje de París a Royaumont,

entre des champs de blé où brillaient des coquelicots. "C'est comme chez nous, à la campagne", songea-t-il tout à coup. [...] Il n'avait pas seulement revu les étangs des environs de Bucarest où il allait se baigner, enfant, [...] mais encore il avait repensé à l'après-midi d'été de Snagov (idem, 618 - 619),

en el que, en una tarde de adolescencia, al ahogarse sus amigos, había descubierto la muerte; o quizás corriendo hacia ella, en el automóvil de Ileana, en tanto "l'odeur de cette forêt me fait penser aux forêts de chez nous...", dit Stefan. On se croirait dans une forêt de Roumanie..." (idem, 634), cuando todo lo que estaba en el origen vuelve a presentarse, cuando es posible reencontrar a la mujer amada y, con ello, hallar de nuevo el verdadero camino. La complejidad de planos temporales de la novela es evidente, si contemplamos este final como lo que es, el cumplimiento de lo que hubiera debido pasar cuando Viziru e Ileana se conocieron. El tiempo no es, desde luego, una entidad lineal; ya que los actos que en él se efectúan vuelven una y otra vez en un eterno retorno. Repitiendo cada acción ya cumplida una primera vez, "ab origine", el tiempo se anula y cambia de dirección.

Si las correspondencias entre los tiempos de la fábula y de la trama son esenciales para precisar la función del tiempo narrativo y su correlación con los distintos tipos de relato (novela histórica, ciencia - ficción, etc.), mucho más lo es la manera como se ordenen los hechos.

Cada modelo narrativo formula implícitamente un tipo de temporalidad, que es, a la vez, y por la misma configuración mimética derivada del texto, resultado y origen de un modo de comprender lo real.

El tiempo constituido imitaría, en una primera manera, el cronológico real, y el paso de los días, las semanas y los meses vendría a marcar el orden de sucesión de los episodios y de la actividad de los personajes, dentro de una línea que va desde el pasado a su futuro propios, y en unas fechas paralelas a las del mundo cotidiano. Por el contrario, la mezcla de planos temporales, lo inconcluso de la "novela abierta", presente también en la creación

novelística de Eliade, refleja tanto el caos propio de la cultura contemporánea, como su búsqueda y postulación de un orden oculto, o la conciencia de lo no finito, de lo incommensurable moderno.

Una definición se ajusta especialmente al carácter de esta obra y está contenida en sus páginas.

Avez-vous réfléchi quelquefois sur ce mystère, le Destin? Ce n'est qu'un aspect dramatique du Temps. [...] le Destin est, en fait, la portion de temps que nous accorde l'Histoire. [...] Ecoutez-moi bien: le Destin est la partie du Temps dans laquelle l'histoire imprime sa volonté sur nous (idem, 525).

Como todo relato, el que estamos comentando nos permite presenciar cómo se realiza el destino de unos personajes, devenidos aquí reflejos de una Humanidad obligada a vivir bajo la férula del Tiempo y de la Historia. En consecuencia, su trayectoria nos representa a todos, y también sus conflictos y las soluciones, si es que las hay, con que los resuelven: cada uno de ellos es un prototipo de respuesta a la pregunta de cómo asumir la muerte, de cómo vivir ("J'aurais dû lui demander ce qu'il pense de la mort. C'est le seul problème qui mérite d'être discuté"; idem, 464 - 465); dibujando, además, un panorama de distintas actitudes ante otros temas esenciales de la conciencia humana: el amor y la religión.

Es Forêt interdite, en definitiva, una reflexión sobre el ser humano y su relación con lo trascendente.

3.7. La perspectiva narrativa.

Para enfrentarnos a su pensamiento sobre estas cuestiones, Mircea Eliade no utiliza un discurso filosófico o programático, como podría haber sido viable por mediación de los comentarios de una omnisciente 3ª persona narrativa que sustituyera al autor, sino que las

distintas perspectivas son opciones particulares de los personajes, y ninguna se nos impone cómo un hecho objetivo, contrastable en la realidad, ya que pertenecen a la mente y los sentimientos de unos seres humanos. Toda experiencia se vuelve relativa en función de los estados de conciencia de sus protagonistas.

Más allá del análisis somero del espacio, del tiempo y de los actantes, elementos estructurantes de la trama, hemos de ser conscientes de que la actualización de la misma como discurso sólo es posible a partir de la elección de los canales a través de los cuales se quiere comunicar la historia al lector. En este sentido, tenemos que afirmar, junto a Baquero Goyanes (1989, 19), que el origen de todo relato coincide con la adopción de una perspectiva (de un "cómo se sabe lo que se sabe"), sea ésta o no la del narrador, el sujeto que cuenta el suceso.

La combinatoria entre su punto de vista y el de los personajes ha sido profusamente analizada por G. Genette y T. Todorov, sobre todo, dentro del campo del estructuralismo, y se centran en la identificación o no entre el autor, el narrador y uno (o más) de los personajes, en la cantidad de información que maneja el segundo respecto a los terceros, en su participación o no, y en qué grado, en los acontecimientos descritos, y en la adopción del ángulo de enfoque para presentarlos (o "focalización" en términos de Genette).

En definitiva, se trata de contestar a dos únicas preguntas: ¿quién cuenta la historia?, ¿qué perspectiva adopta al contarla?.

La respuesta abarca un relativamente amplio campo de posibilidades o "grados de mediatización" (Guillén, 1985, 213), que van desde el narrador omnisciente hasta la pura subjetividad del monólogo interior, reciban el nombre que reciban (Genette: narrador heterodiegético, homodiegético, extradiegético,... focalización externa,...; Todorov: visión por fuera, por detrás, visión con,...; Barthes: distanciado,...; Tacca: externo o interno al relato, omnisciente, equisciente, deficiente), y que, en parte, definen o dependen del tipo de relato de que se trate.

Como idea general, Barthes (1980) nos señala la distancia que media a este respecto entre el texto "clásico", en el que se reconoce claramente el origen de los enunciados y la pluralidad consiste en un intercambio de múltiples voces; y el "moderno", cuya dificultad aumenta a la par que la imposibilidad de un tal reconocimiento. En lugar del universo estable del primero, ahora hay solamente una serie de visiones, todas igualmente inciertas, que informan mucho más sobre la facultad de percibir y comprender que sobre una presunta "realidad".

A propósito de las "voces", es obligado tener en cuenta, y justo ahora en que lo podemos aplicar a nuestra práctica de análisis, el concepto de "polifonía" introducido por M. Bajtin (1970) en referencia a la "pluralidad de voces y de conciencias independientes y distintas" (idem, 32) presentes en un único texto.

Su definición de "polifonía" implica que los héroes no son "solamente objetos del discurso del autor, sino sujetos de su propio discurso inmediatamente signifiante" (idem, 33). El papel del personaje no se reduce a una posición práctica o meramente caracteriológica, ni a un reflejo ideológico del autor. Lo que se cuenta no es la vida del personaje, sino la de la idea que vive en él, encarnada en una conciencia individual y social, que no se funde con la del autor, sino que conserva su integridad e independencia.

En oposición a la novela monológica, la polifónica "presenta diferentes mundos, conciencias y puntos de vista que se asocian en una unidad superior" (idem, 45), obligando con ello al lector a participar en pie de igualdad en la solución de una oposición dialógica que queda siempre sin resolver (idem, 48), en tanto la unidad monológica del mundo artístico se rompa no sólo en el plano de la expresión sino también en el de la representación, o sea, en tanto sea objetivado, al establecer la distancia entre el personaje y el autor.

Evidentemente es el escritor quien concibe la evolución, los principios ideológicos y las resoluciones definitivas de sus criaturas de ficción, y, en este sentido, es, cómo dudarlo, titular de lo que figura en cada página y responsable de todos los discursos pronunciados

por cualquier personaje con distintivo de veracidad; es decir, que toda narración no es sino la presentación por parte de un autor de las prolongadas perspectivas internas de sus personajes (Booth, 1974).

No es sólo a esto, sin embargo, a lo que nos referimos en el caso de Eliade y, tal vez, sea más fácil comprenderlo si lo comparamos con obras suyas de ficción en las que la existencia de otro modo de ser de la realidad haya sido sugerida. Ese otro lado se mostraba en Domnisoara Christina y en Sarpele en la irrupción de un elemento ajeno al mundo cotidiano y de naturaleza ciertamente dispar, ya sea la posesión por un vampiro, ya el comportamiento de la serpiente con el no menos extraño Andronic; en otras ocasiones, consiste en el hecho de que a los personajes les sucede algo inexplicable según los parámetros ordinarios, y vamos a hacer una enumeración sumaria de lo que corresponde estudiar en siguientes capítulos: traslaciones espacio - temporales; modificaciones incomprensibles o experimentos, de origen accidental o científico, con el cuerpo; posibles ritos mágicos contemplados por casualidad (Lumina ce se stinge), etc. En El secreto del doctor Honigberger, su protagonista sigue el rastro de un sabio aficionado al yoga y la filosofía oriental y desaparecido misteriosamente, sin poder asegurarse siquiera de la presencia real de quienes lo llaman para hacerlo; mientras en Medianoche en Serampor, tres occidentales que habitan en la India se ven sumergidos en una aventura sucedida varios siglos antes.

En Forêt interdite, por el contrario, no hay ninguna transformación de este tipo, nada que pueda resultar poco creíble o sugerir una "atmósfera de magia" (Eliade, 1973, 149). Conscientemente, se busca la verosimilitud, haciendo que la preocupación por cómo abolir el Tiempo sea resultado de la inclinación por lo fantástico de su protagonista (idem, 151). Lo extraordinario tiene lugar de manera exclusiva en el interior de los individuos y nunca en las circunstancias externas, dejando al lector libertad para interpretar lo que pueden ser quimeras, ideas o revelaciones, aunque orientándole en su opción mediante la elección por parte del autor de determinados hechos y de su resonancia en los personajes. Tal vez lo más

conveniente para apoyar nuestro juicio sea seleccionar un ejemplo que lo explique: el sueño de Birish, en el que éste halla la confirmación de la idea de que la muerte no es más que un paso natural a otra forma de existir. Como lectores de la novela, podemos considerar ese sueño como una consoladora alucinación o como una creencia verdadera, aceptar su mensaje como falso o sugestivo o veraz; pero debemos valorar su aparición al término de la vida del personaje y el que sea común a otros casos, como un indicador de qué es lo que el autor quiere que decidamos. En cuanto lectores intertextuales de Eliade, por otro lado, no hay la menor duda de cuál tiene que ser nuestra resolución; a la vez que advertimos el hecho de que cualquier producción suya únicamente adquiere plena significación a la luz de su Obra completa y no aislada.

Para compaginar un texto de estas características con la inflexión pretendida, el escritor rumano tiene que evitar dos factibles tentaciones, la de hacer filosofía y la del género fantástico. Hay que camuflar las significaciones transhistóricas bajo el aspecto de acontecimientos históricos ordinarios (Eliade, 1988, 157), en los que el comentario sobre los "grandes temas" se produzca en diálogos de relativa superficialidad (Eliade, 1973, 110), incluso si son personajes fascinados por la palabra y los discursos mucho más que por la acción, y "sans sacrifier, cependant, l'élément impondérable, absurde, 'predestiné'" (idem, 171).

Conseguir todo esto depende en gran parte de la clase de protagonista escogido para la novela, es decir, aquí, de Stefan Viziru.

3.8. Stefan Viziru, un "héroe" en el laberinto.

El personaje de un texto narrativo no responde forzosamente a una intervención de la "psicología", sino que es una pura función sintáctica, que existe exclusivamente como confluencia de unos predicados procedentes de la adjudicación de una serie de atributos y de acciones a un nombre propio o a cualquier otro tipo de designación identificativa. En

este sentido, por otro lado, cualquier definición caracteriológica e identificación con un ser real no pasa de ser una simplificación crítica.

En el caso de Eliade, es evidente su intención de evitar hacer psicología de los personajes, que están como ausentes de su biografía, de los que no se estudia con minuciosidad su carácter y cuyas experiencias son, sobre todo, metafísicas (Ierunca, 1978, 323). Al defender siempre la pureza del género épico, lo que hace el escritor rumano es referirse sólo al aspecto formal, en el que no debe haber análisis, y menos psicológicos, sino un discurrir de acontecimientos sin intervención del autor (Simion, 1982, 134). De este modo, el relato tradicional puede ser destruido y el héroe psicológico anulado, aunque no para promover una experiencia anárquica de la escritura, sino para ser reemplazados por la novela del conocimiento el primero y el segundo por el "personaje-mito" con conciencia teórica del mundo (Ierunca, 1978, 323).

Como en el mito, el centro del interés narrativo de Eliade se coloca, de manera preferente, en los acontecimientos, en la intriga, que junto con los agentes actanciales son, para él, los dos elementos constitutivos de un relato; mientras que en la novela en general, "el énfasis recae menos en lo que sucede, en el hecho de que las cosas suceden, y más en *como*, y especialmente a *quien* le suceden" (Calinescu, 1982, 148). No obstante lo anterior, es ineludible un atisbo de personalidad que motive el comportamiento de las figuras narrativas y que el lector reconstruye.

Comprender a Viziru es admitir que todo en él se origina en la "nostalgia de una existencia sin ruptura", que le permita vivir simultáneamente dentro y fuera del Tiempo (Eliade, 1955, 633), en un eterno presente; deseo que interfiere con el problema básico de los seres humanos: la existencia de Dios. Tampoco cabe obviar que dicha salida exige, paralelamente, devenir otro hombre, libre de cualquier determinismo, capaz de ejecutar sin límites todas sus capacidades en cualquier plano vital: la creación, los sentimientos, etc. ¿De dónde procede este empeño? ¿Cómo le sitúa ante el mundo?

Stefan Viziru puede fácilmente ser confundido, si contemplado por encima, con un personaje banal; misterioso y raro, imprevisto, si con distancia, quizás alguien sujeto a sus caprichos, acepciones ambas del francés "fantasque" con que le califica Ileana al poco de conocerlo (idem, 48). No sabríamos decir hasta qué punto es buscada por Eliade la dificultad del personaje para llevar lo que, convencionalmente, se considera una vida normal; pero su inquietud le diferencia y, más aún, le absorbe hasta impedirle la comunicación con los demás, inclusive aquellos que se supone íntimos, su esposa y sus amigos, Ileana; empeñado en algo que, en ocasiones, parece, al menos a ojos ajenos, "un jeu absurde, intelligible pour lui seul" (idem, 84); y que, egoísta al actuar (¿lo sabe el autor?), se olvida tanto de los otros que en algunas conversaciones ni escucha sus réplicas, insistiendo en sus mismos temas obsesivos (idem, 506 - 513):

Je croyais qu'elle m'attendrait. Il aurait pu arriver quoi dans sa vie, elle aurait dû m'attendre. Elle aurait dû vieillir non loin de moi, au risque de gâcher sa vie, mais ne pas oublier puisque moi je ne l'oubliais pas... [...] Je voulais être certain que *quelqu'un* pouvait rester sans souillure et inaltérable sur cette terre, que *quelqu'un* pouvait vivre hors du Temps en ne vivant que pour moi, et sacrifierait sa vie terrestre pour que je puisse croire, moi, pour que je puisse me sauver... [...] Je voulais être certain que *quelqu'un* pouvait rester immaculé sur cette terre, je voulais croire que l'esprit ne cède pas toujours au corps, comme il arrive à notre esprit d'hommes médiocres et pécheurs. J'aimais trop l'Esprit (idem, 485 - 486).

El asunto no radica en si Viziru "se corrige" posteriormente, y tampoco en la valoración moral que podamos aplicarle. De hecho, la cuestión de la moralidad no juega ningún papel ni en su actitud ni en su temperamento, a los que no afectan conceptos de bondad, respeto, maldad, etc., porque está al margen del comportamiento general y de sus normas éticas. El egoísmo o la incomunicación no son propiamente componentes de su carácter ni de la novela, sino opiniones de otros personajes desde una óptica "ordinaria". No

tiene sentido, por tanto, juzgarle y menos según criterios no operativos en la concepción del texto. Si aquí señalamos estos rasgos de su idiosincrasia, es para resaltar su exclusiva dedicación a desarrollar su "tema", en el sentido musical de la palabra, vital, sin limitaciones ni apegos a las convenciones lógico-sociales.

"Un simple intellectuel comme nous tous" (Eliade, 1973, 160), Viziru indaga en una realidad que nos hace signos en los que se presiente confusamente "otra cosa", y que siempre se renuevan cuando casi va a descartarse la imagen de ese otro mundo que anuncian: "On m'a fait un signe et je ne sais pas comment l'interpréter" (Eliade, 1955, 210), "Il avait le sentiment qu'une foule de signaux tout déformés lui parvenaient de loin, d'une zone interdite qui s'étendait derrière lui" (idem, 462).

Páginas atrás, considerábamos a Stefan Viziru un "perseguidor", continuamente siguiendo el rastro de un misterio y de una solución al drama humano, negándose a admitir que la vida pueda consistir sólo en la Historia. Ese deseo parece proceder en él de la infancia, de una época beatífica en la que no existía la conciencia del tiempo ("Une fois, quand j'étais petit [...] il m'avait semblé que tout s'était arrêté sur place. Il me semblait que le temps ne coulait plus" [idem, 254; 460]); del recuerdo de un paraíso poco después roto, en el "*año decisivo*" (idem, 39) del accidente de sus amigos, que presencia y comparte, con todo lo que conlleva, y en el que le paraliza el miedo a morir. Hay que atender, sin embargo, a que no se trata de revivir la niñez, sino recuperar un saber aprendido en ella:

Si j'ai bien compris, commenta Birish, cette chambre est la réplique de la chambre *Sambô*.
Vous essayez à présent, à l'âge de la maturité, de retrouver cette expérience ineffable de l'enfance...
Un psychanalyste dirait qu'il s'agit d'un complexe de régression, d'un trait d'infantilisme...

- Non. Je crois que vous n'avez pas raison. [...] Mais je suis sûr qu'il s'agit d'autre chose. Je me souviens d'une idée qui m'obsédait quand j'étais très jeune: comment faire pour avoir une autre identité? [...] Eh bien! Dans cette chambre secrète, je suis libre de me contredire, libre de croire ce qui me plaît, même si ces opinions et ces croyances son éphémères... (idem, 88)

En cualquier caso, son precisamente estos acontecimientos, los más importantes de su infancia, los recordados en el comienzo y el final de la acción, que se pone en marcha cuando Viziru va a Baneasa, buscando los lugares en que transcurrió (idem, 444 - 445). Allí, como guiado por la fatalidad, al conocer a Ileana Sideri, inicia el proceso en el que durante doce años, irá al encuentro de lo absoluto e intemporal entrevisto en la niñez y que, a poco de alcanzarlo, le trae la memoria de Mia e Ionel Paraschivescu ahogándose. En tanto primera muerte de las tres que Viziru contemplará (además de ella, la de Ioachim Teodorescu e Iancu Antim), su imagen provoca el conocimiento de lo irremediable, y su reaparición en este último instante, en que puede ser superado, constata su filiación. Con Ileana, Viziru aspira a una muerte total, una reintegración en el espíritu universal, tras haber tenido contacto con la muerte como dolor humano gracias a Joana y como consolación cristiana mediante Irina (Sorescu, 1986, 126).

La vida del protagonista de Forêt interdite gira alrededor del problema del Tiempo y su más profundo anhelo es que este no pase, "salir del Tiempo", como repite tantas veces. Su pensamiento está dominado por la conciencia de que hay dos clases de temporalidad, una en la que está inmerso y otra a la que aspira, en la cual podría acceder a una nueva dimensión existencial, regida por la libertad absoluta. La primera es, a despecho de todos los relojes que lo miden, la de la muerte:

"le Temps-Mort, le temps dans lequel nous vivons, nous, les hommes, -du moins quand nous disons que nous vivons, que nous sommes vivants. Tout autre battement, de montre, d'horloge, de cloche, -me paraît un camouflage. Nous sommes mystifiés. On nous dit qu'il s'est écoulé une demi-heure, ou qu'il est six heures, -comme si cela avait de l'importance. Le fait important est que notre temps, c'est-à-dire le Temps de notre Vie est un Temps de la Mort. Ça, aucune horloge au monde ne le dit." [...]
En tout cas, c'est cela, le Temps, monsieur Viziru, avait-il dit en se tournant vers Stéphane, c'est cela le Temps *véritable*, celui auquel vous voulez échapper, dont vous voulez vous libérer, dont vous essayez de vous évader... (Eliade, 1955, 65 - 66).

Este Tiempo, representado por la carcoma que roe el escritorio de Birish, se caracteriza por su irreversibilidad (idem, 63), por su apremio continuo, por rodearnos como un muro invisible, hecho de todo lo pasado irrecuperable (idem, 512). Bien es cierto que se puede rescatar por el recuerdo, pero la pretensión de Viziru no consiste en una "busca del tiempo perdido" a la manera de Proust (idem, 507), sino en borrar el Tiempo como memoria psicológica (Ierunca, 1978, 318).

Un camino para escapar de este tiempo que nos conduce a la muerte, es llegar finalmente a ella, a esa dimensión donde ya no existen, al menos, las coordenadas físicas: "Parce que en mourant, il était sorti du Temps. Il ne pouvait plus accomplir une action qui nécessite l'écoulement du Temps" (Eliade, 1955, 504). No obstante, "ce serait trop simple. Si nous attendons notre libération par la mort, nous ne gagnons rien" (idem, 139), "dans ce cas, l'existence humaine n'a plus de sens! Si la mort seule nous permet de sortir du Temps et de l'Histoire, nous en sortons, en réalité, pour n'aller nulle part. Nous ne retrouvons que le néant" (idem, 140).

Efectivamente, la muerte ofrece siempre una respuesta, enseña si tras ella hay "otra cosa al otro lado" o si no nos espera más que el vacío; pero no es la respuesta adecuada, y no simplemente por nuestro apego a la vida, a las cosas más nimias: "vivir para arrascarme la nuca después de la picadura de un tábano, o para estirar todavía mis piernas cuando se habían entumecido, o para enjuagar el sudor de mi cara con un pañuelo..." (idem, 358).

No. Dejar de ser "les esclaves du Temps et donc de la Mort" (idem, 325) es más complicado y más meritorio y radica en la capacidad de vivir dentro de él, "mais aussi dans l'Eternité" (idem, 325); en estar vivo y ser inmortal sin necesidad de haber muerto previamente; en reintegrar la condición primordial del ser humano, antes de la caída de Adán. El problema es, en resumen, cómo evitar el tiempo y a la vez reconciliar esa evasión con la historia misma (Uscatescu, 1982, 404).

Para ilustrar esta idea, Mircea Eliade acude a la leyenda del asceta hindú Narada, que también cita en varios de sus estudios de historia de las religiones (casi literalmente: compárese con las páginas 77 y 78 de Imágenes y símbolos) y que cuenta como a través de Mâya, la ilusión universal, Vishnu muestra que nada es real y nunca lo ha sido, puesto que el tiempo no existe. Interpretar esto al pie de la letra, como hace un aterrado Viziru, significa quedarse en su superficie:

Narada m'invite à croire que Joana, Razvan et tous ceux qui ont existé et ne sont plus, n'ont jamais existé, n'ont été que des ombres nées du rêve cosmique d'un Démon. Je ne peux pas le croire. La vie n'aurait alors aucun sens. Si rien n'est réel, si tout n'est que création gratuite et absurde, à la façon d'un grand rêve, d'un jeu qui se répète à l'infini, notre existence n'a plus aucune signification ni aucune valeur. Nous sommes alors définitivement perdus... (Eliade, 1955, 459).

Su significado positivo, que nace igualmente de la idea del carácter irreal y la precariedad del tiempo histórico, corresponde a lo defendido por Birish en su coloquio y coincide con el pensamiento de Mircea Eliade, tal como se comprueba cotejándolo con las siguientes palabras:

lo importante es no creer *únicamente* en la realidad de las formas que nacen y se apagan en el tiempo: jamás hay que perder de vista que semejantes formas no son "verdaderas" sino sobre su propio plano de referencia, y que, ontológicamente, se hallan carentes de sustancia (Eliade, 1983a, 76 - 78).

Se debe estar en el tiempo sin olvidar el Gran Tiempo, si de verdad se quiere ser salvado de la muerte y, ante todo, de una vida sin sentido. Este segunda clase de temporalidad, a la que Viziru aspira, recordemos, tiene asimismo unas características definidas. Es un tiempo que pasa "de otro modo" (Eliade, 1955, 68), con capacidad para

detenerse (idem, 25) en un eterno presente (idem, 66), distinto cualitativamente, de una infinita duración y lleno de beatitud, y "favorable aux révélations" (idem, 74). No es un tiempo imaginario ni alcanzable, sino vivido en ciertos instantes de ruptura con el real-ordinario, en los que lo que sucede a nuestro alrededor nos parece único y excepcional, en intervalos de plenitud en que lo existente adquiere su perfección:

Quelle lumière extraordinaire, avait repris Stéphane en baissant de plus en plus la voix. On pouvait comprendre n'importe quoi! On pouvait élucider n'importe quel mystère. On croyait pénétrer dans toutes choses jusqu'au fond de leur nature intime... Ce ne sont pas là des heures comme les autres... (idem, 74).

3.9. Salidas del laberinto.

La Noche de San Juan (que en la tradición ortodoxa siempre coincide con el solsticio de verano) es también uno de estos momentos mágicos en que el tiempo se para, los cielos se abren y es posible la comunicación con el más allá; lo que explica su constante presencia a lo largo de la novela. Tenía que ser justamente, ninguno más conveniente, el del solsticio de verano, que venía obsesionando al autor desde la lejana publicación de Isabel si apele diavolului, el día que marcara el principio de la aventura vital del protagonista y en el que culminara años después.

Mientras el simbolismo de la Noche de San Juan se reitera en muchas culturas, en Forêt interdite nos encontramos con uno singular, mas equivalente y de continuo asociado a ella, el del automóvil.

El coche es quizás el objeto del mundo contemporáneo que mejor representa el estilo de vida de éste y sus aspiraciones, reducidas a lo más estrictamente material, y, por ello, parece completamente desprovisto de trascendencia. Sin embargo, como bien demuestra Eliade en sus estudios de historia de las religiones, cualquier elemento es capaz de transmitirnos un mensaje de lo absoluto y, con su simple presencia, enseñarnos que hay

una "realidad" distinta y que podemos alcanzarla. Los automóviles, que nos llevan de un punto a otro, describen el movimiento vital y se convierten en el medio por el que también podemos acceder a "otro modo de ser" (idem, 220). Todavía más, no es necesario que se refiera a ese determinado que no está cuando Stefan e Ileana se conocen en Baneasa, y que le obsesiona a él de tal forma que invariablemente su sombra está en todas las conversaciones que mantienen y siempre que evocan la escena, ya que cualquier vehículo introduce una ruptura de nivel. La imagen del coche no es simplemente reveladora de la muerte, sino que es una revelación global, que comprende la vida pasada y la muerte inminente. Es, como señala S. Al-George, "una máscara del Destino" (1978, 344).

"Les voitures ont une fonction archétypale dans le roman, et le lecteur averti remarquera que chaque fois qu'apparaît l'image d'une voiture, il y a une 'rupture de niveau', les destins se décident et deviennent perceptibles" (Eliade, 1973, 220). Así sucede en la Nochevieja de 1937 (Eliade, 1955, 134) o en Lisboa, donde Stefan permanece atrapado entre los brazos de Mlle. Zissu hasta que el vuelco de un coche, que le cuentan y no ha visto, le hace volver en sí y liberarse de su hechizo paralizador (idem, 329). Por todo ello, es inevitable que el automóvil aparezca al poner término al texto y que, por fin encontrado, el de Ileana recoga todos los coches anteriores y sea el medio para que el protagonista cumpla con su destino; el cual, lo adivina en este momento, consistía en su búsqueda y no en la de ella (idem, 624). Como escribe Eliade, "le destin, le temps, les révélations, tout est 'suggéré' dans mon roman par la présence plus ou moins réelle d'une voiture" (Eliade, 1973, 171).

Diversos son los caminos para escapar del Tiempo-Muerte y reintegrar el paradisíaco tiempo sin transcurso. La lectura lo consigue, al librarnos de la imposición del hoy y de lo que nos rodea (Eliade, 1955, 268) e igual sucede con todas las manifestaciones de la cultura, por ejemplo la pintura, porque permiten experimentar con lo gratuito, en la libertad y la creación.

Ce qui existait, c'était une toile unique sur laquelle il ajoutait sans cesse de nouvelles couleurs, sans aucun souci d'art, et pour la seule raison que ce jeu l'enchantait, lui permettait de retrouver, quelque part, au plus profond de son être, une autre sorte de temps, une autre sorte d'existence (idem, 180),

"quand je peignais, je n'avais plus de passé... je vivais d'une manière nouvelle, autrement que chez moi, au Ministère ou dans la rue. Je vivais dans le présent" (idem, 67).

Otro método es el amor, lo que nos proporciona una de las claves más importantes de la novela. Amor y muerte son las dos experiencias privilegiadas, las únicas que descubren el misterio de la totalidad. Y quizás provenga de ahí, la dificultad, más bien la imposibilidad, de realizarlo, al menos "sobre la tierra". Ni Stefan, ni Joana, ni Ileana, ni Partenie, ni Birish, ni Catalina, ni Bibicescu, ninguno de los personajes que en algún momento están enamorados, conseguirá que esta emoción le haga feliz.

El sentimiento amoroso hace más densa la vida del ser humano (idem, 187); aunque esto, tan general, no baste a satisfacer la ansiedad de Viziru, quien necesita, para explorar todas las abiertas posibilidades del Tiempo, superar la condición humana, como lo han hecho los santos, amando a "tous les hommes avec la même intensité" (idem, 32). Pero la irradiación universal del amor debe comenzar por el caso menos complicado: ensayando amar a dos mujeres con un amor total, para más tarde sumar a toda la Humanidad. El sentido de su enamoramiento de Joana e Ileana está precisamente en ser simultáneo, no en sustituir la una por la otra o en realizar un banal adulterio, debido a que su misma trascendencia no admite la infidelidad.

Amar a dos seres a la vez es imitar la experiencia de los santos, pero no deja de ser la expresión más radical de la idea, ya expuesta por Eliade en Retorno del paraíso o Boda en el cielo, de que esta emoción es instrumento de conocimiento: "cet amour pourrait me révéler quelque chose" (idem, 59), es una aventura metafísica (Ierunca, 1978, 319) que permite acceder a otros niveles de la realidad y lograr la libertad absoluta. A causa de su

misma esencia, se margina de lo social y de lo ético; y más todavía este doble amor, incomprensible en el plano racional y, precisamente por ello, valioso:

À vrai dire, je ne comprends pas, avec les seules forces de mon esprit, comment pourrait se réaliser une telle chose: aimer en même temps deux femmes. Et précisément voici ce qui me donne des espérances [...] elle n'appartient plus à l'expérience humaine qui se réalise dans le Temps, mais à un autre ordre d'expériences que j'appellerai l'ordre des expériences extatiques, situées au delà du Temps... (Eliade, 1955, 325).

El amor es un misterio (idem, 74), el destino de una existencia (idem, 639), un milagro (idem, 102) que quizás se llegue a realizar en él, piensa el protagonista, o quizás en los demás; y de este modo, indagando hasta provocar su recelo en los afectos a otros hombres de las mujeres que quiere, intenta encontrar a alguien que le confirme que se puede llegar a ser un "santo".

Pese a todo, "nous n'échappons jamais à l'Histoire" (idem, 361). Primero, porque no se debe vivir completamente a espaldas de la actualidad y además, porque la Historia nunca nos libera. Stefan Viziru cree conservarse libre espiritualmente, no participando en los acontecimientos históricos: "Au fond, je ne veux me laisser posséder par l'événement, -tout actuel, tout catastrophique qu'il soit" (idem, 130); aunque cuando no quede otra solución que actuar, lo hará, sin dejarse anular por ellos y sin valorarlos, como al afiliarse al sindicato o asistir a clases de ruso (idem, 465 - 467).

En cualquier caso, los episodios que le afectan son los personales, los que guardan relación con su intimidad, tal en el campo de internamiento de Miercurea-Ciucului, donde lo único que le perturba es el compromiso matrimonial de Ileana con otro hombre (idem, 176). Hay, ya lo hemos visto, dos modos de vivir: indiferente a "los tiempos que corren" o acorde con ellos, ajeno a uno mismo, sin problemas y existiendo sólo en un plano objetivo. Enfrentado a unas duras circunstancias externas, Viziru se retira al fondo de sí (idem, 186),

al recuerdo y al pensamiento que le aislan del tiempo y el espacio reales y le salvan de la desesperación.

La tragedia estriba en que queriendo salirse de la Historia, todo le involucra en ella equivocadamente. Al esconder a un antiguo conocido, presentado por puro azar en Alemania y también encontrado por casualidad en Bucarest, se hace sospechoso de simpatías hacia los legionarios; el eco en su cabeza de un nombre, el de Mihai Duma, del que ignora que trabaja para la Gestapo alemana en Rumanía, levanta las suspicacias de la seguridad inglesa; como las del propio Duma, su "affaire" con Mlle. Zissu, reconocida aliadófila. La Historia caerá sobre él en forma de bomba americana, destruyendo su hogar y matando a su familia, borrando cualquier rastro de infancia, libros o fotografías (idem, 459) y anulando, paradójicamente, su pasado; aunque todavía persiguiéndolo en las explicaciones que se dan de su exilio.

Sólo los santos habitan continuamente el presente, pero no es suficiente desearlo para serlo. Sólo los santos aman a todos por igual. La oscilación del protagonista entre ambas mujeres, el reconocer sucesivamente, ya en una, ya en otra, la materialización de su destino, demuestran su incapacidad para convertirse en uno de ellos (idem, 185 y 445 - 446). La vía de la santidad no será para Viziru la más adecuada para huir del fluir imparable de los días, como tampoco fue para Eliade el medio de acceder a lo Absoluto (Ricketts, 1988, 290); sino que habrá de reconocerla, porque existe, en los gestos diarios comunes a todos los mortales.

Como vemos, el Tiempo es la cuestión fundamental en la vida del principal sujeto de la ficción novelesca; y dentro de pocas páginas, podremos comprobar que también guía la perspectiva del resto de los personajes. Mientras tanto, nos compete comentar el funcionamiento de la otra coordenada, inseparable de ésta que estudiamos, sobre la que el ser humano asegura su percepción de lo real y el escritor construye su discurso narrativo. Encontrar un tiempo que sea eterno presente significa hallar un terreno donde pueda ser vivido, en la misma medida que sufrir el Tiempo-Muerte supone estar situado en el espacio

real y cotidiano en el que nos movemos. La prisión en la que estamos encerrados no está hecha sólo de "barrotes" temporales, pues tampoco podemos escapar del contorno físico que nos rodea.

En consecuencia, el espacio en Forêt interdite tiene asimismo dos dimensiones, correspondientes, insistimos, a las dos clases de tiempo.

3.10. El espacio del Paraíso.

Igual que hay estaciones y fechas concretas de días, meses y años, reconocemos unas calles, pueblos y ciudades que todavía podemos pasear. Por Sinaia, Predeal, Snagov, Dobresti, Botoshani, Sighisoara, Movila, Odorhei y Miercurea-Ciucului; por los Bucegi, Iasi, Cotroceni, Brashov; por Moldavia y Ploiesti, van y vienen, buscándose a veces, los personajes. Fuera de Rumanía, sitios que Eliade conoce muy bien por haber residido en ellos: Londres, Lisboa y las cercanas y pequeñas poblaciones de Sintra y Cascaes, y París.

Sobre todo, Bucarest y sus calles, varias llevando hoy el mismo nombre de entonces, con él cambiado otras y, finalmente, algunas quizás destruidas. Aquí aparecen los boulevares Domnitzei, donde está la casa de Stefan y Joana, y Dinicu Golescu, la Chaussée Jianou, la "strada" Batishtei donde vive Ileana y la Macelari de Birish, "calea" Victoriei, las calles Ferendari, Campineanu y Academiei, el bulevar Ferdinand y el Catargiu, la librería "Cartea Romaneasca" y "El Gran Café". Son emplazamientos reales y concretos dentro de los cuales Viziru pretende aislar el ámbito más propicio para su salida del Tiempo; más aún, el espacio en donde ese Tiempo continuo se materialice y se posea la sabiduría y la libertad.

Nos encontramos así frente a una "espacialización del tiempo", uno de los dos fenómenos que se producen al superponerse ambos planos. En él el espacio físico descrito se traduce en tiempo interior; mientras que en la "temporalización del espacio", el paso del tiempo se expresa en lo espacial, donde llega a fijarse un tiempo de la memoria.

En el texto que estudiamos, la "especialización" acaece por primera vez en el mítico "ab origine" de la infancia del protagonista, cuando penetró en la habitación llamada "Sambô".

"Sambô" es un Espacio distinto a cualquier referente ordinario; es "tabú", secreto e inaccesible, salvo para los iniciados:

Dans la salle à manger nous avions pour voisins de table un groupe de jeunes gens très mystérieux. [...] Un beau jour, [...] je vis l'un d'entre eux, [...] prononcer d'une voix solennelle: *Sambô!* [...] Je connus en cet instant un frisson absolument nouveau pour moi: j'avais pénétré dans un secret immense et bouleversant (Eliade, 1955, 85),

que guarda relación con la cuestión de la muerte: "J'avais simplement l'impression que je *savais* quelque chose, que j'avais participé à un mystère avec les pensionnaires de la table voisine, et que ce mystère impliquait, entre autres choses, une mort..." (idem, 87). Se es feliz en "Sambô", porque es una zona privilegiada, en la que se carece de necesidades: "Je ne pouvais rien faire dans *Sambô*. Je n'avais ni faim, ni soif, ni sommeil. Je vivais purement et simplement au paradis" (idem, 86), donde, y eso lo explica todo, no hay fluir temporal:

En effet, dans *Sambô* je sentais que je ne vivais plus comme j'avais vécu auparavant. Je vivais autrement, dans un continuel, un inexprimable bonheur. Je ne savais pas d'où jaillissait cette félicité sans nom. Plus tard, en me souvenant de *Sambô*, j'ai eu la certitude que Dieu m'attendait là et m'a saisi entre ses bras dès que j'ai franchi le seuil. Je n'ai plus éprouvé, dans la suite, ni jamais, ni nulle part, un semblable bonheur [...] J'ai dû rester chaque fois des heures entières là-haut parce que chaque fois je retrouvais mes parents agités, inquiets, souvent furieux... (idem, 86).

No en vano el nombre de "Sambô" parece proceder del de Shambala, "el país ignorado" (Eliade, 1981c, 92), "reino [de] límpidas fuerzas espirituales" (idem, 122) al que

se dirige el doctor Zerlendi en el relato El secreto del doctor Honigberger. Shambala, que "según las tradiciones [budistas], se sitúa en el norte de la India y [...] únicamente abre sus fronteras a los auténticos iniciados" (idem, 112), no es "un país que pueda situarse desde un punto de vista geográfico en el centro del corazón de Asia" (idem, 113) -a pesar del parecido de este nombre con el de Sambhal, ciudad del estado hindú de Uttar Pradesh donde Eliade pasa su última temporada antes de regresar a su patria-; de hecho,

para hablar con mayor exactitud, no se trata de un país al que resulte posible acceder superando determinados accidentes geográficos, sino de un reino en el que no se puede entrar sin haberse sometido a un entrenamiento espiritual tan complicado como enérgico. El país de Shambala [...] no permanece oculto a los ojos de los hombres por desconocidos obstáculos naturales [...] sino por el propio espacio, del cual participa, espacio que una diferencia cualitativa distingue del espacio profano (idem, 114).

Si recogemos una cita tan larga, que ni siquiera pertenece al texto que estamos estudiando, es porque en estas líneas se concentra todo lo que puede ser dicho sobre "Sambô" y los lugares como él, y consideramos preferible aprenderlo directamente en las palabras de quien las escribe que hacer una paráfrasis de las mismas.

La "habitación secreta" que tiene reservada años después Stefan en el Hotel Boston, en la calle Bucovina (Eliade, 1955, 83), reitera el sentido de la habitación "Sambô", al querer ser como ella, "extra-histórica y a-temporal" (idem, 88). Traspasar su umbral, límite entre dos mundos, es introducirse en uno diferente en el que no hay limitaciones. Allí, se siente absolutamente libre, "sans que je sois déterminé ni par ma famille, ni par la société, ni non plus par moi-même, par mon propre passé, par ma propre *histoire*" (idem, 88); allí puede ser otro hombre, dedicarse a placer a la pintura, sin inquietarse por prejuicios como la falta de pericia técnica (idem, 67). No obstante, no podrá impedir que el cuarto sea clausurado por la irrupción, representada por Ioachim Teodorescu, de la Historia en su

interior. De igual manera, la habitación del hotel parisino reproduce la bucarestina, incluso por la aparición de Spiridon Vadastra:

L'une et l'autre pièces n'avaient que des portes légères et leurs cloisons étaient si fines qu'on les aurait prises pour de simples paravents. On percevait les bruits les plus ténus, les pas des voisins, leurs conversations. Au début, Stéphane écoutait, mais sans tout comprendre de bout en bout, parce que sa pensée le ramenait, douze ou treize ans en arrière, dans sa chambre secrète de Bucarest, au temps des discussions entre Vadastra et Aréthia (idem, 584).

Como ocurrió en el caso de la santidad, el devenir de los acontecimientos demuestra que Viziru se ha aventurado por el camino equivocado. Es más difícil recrear el, por antonomasia, espacio sagrado en uno cerrado y social, construido por el hombre, por mucho que sea "el centro del mundo", que en un paraje abierto en la Naturaleza. En consecuencia, es completamente lógico que el primer paso en su destino se produzca en el bosque de Baneasa, en las afueras de Bucarest, y el definitivo en el de Royaumont. Si Viziru e Ileana (con su coche) han de encontrarse para culminar su historia, no cabe duda de que será en una espesura, como le confiesa ella en un sueño, no sabemos de quien:

J'ai peur de vous à la lumière. Au milieu des gens je vous perds. Vous revenez à vous et vous m'oubliez. J'aime être ici, dans le noir, sous les arbres, toute seule avec vous. Dans la forêt je sens que vous pouvez être à moi. Je vous ai retrouvé ici, dans le noir, au milieu des arbres (idem, 362).

El color verde se convierte en el elemento común entre la habitación, percibida bajo esa luz, y la frondosidad, e incluso, el agua del lago de Snagov donde se produce el fatal accidente de su amigo. Tanto si es un eco sagrado del paraíso como una fuerza maléfica, se trata de un aspecto más de la revelación en su matriz originaria.

El bosque responde a la armonía de lo creado conforme a las directrices de lo sagrado, ya que, como la Naturaleza en general, posee siempre un valor religioso, que procede de su condición de creación de Dios y de declarar, mediante sus diferentes modos de aparecer, la totalidad del Ser (Eliade, 1967). La ciudad y los edificios, por el contrario, nacen de una disposición racional del espacio, ajena a la "razón divina" y atenta únicamente a las necesidades humanas. Por otro lado, en los árboles y la vegetación, encontramos la encarnación de la vida inagotable, del Cosmos vivo que se regenera incesantemente y que, por ello, alcanza la inmortalidad y la realidad absoluta: "en una palabra: todo lo que *es*, todo lo que está *vivo* y es *creador*, está en estado de continua regeneración, se expresa por símbolos vegetales" (1981d, 315).

Si a grandes rasgos la consideración mítico-simbólica del bosque es universal, hay que atender además a que, por razones históricas ya aludidas páginas atrás, el bosque es para el rumano en particular, como lo demuestra el papel importantísimo que juega en la poesía popular, su casa y su hermano, sentimiento en el que nace su profunda identificación con la Naturaleza.

En Forêt interdite el verdadero lugar mítico donde no existe la muerte, es el huerto y la granja de Anisie, cerca de Sighisoara, que éste ha convertido en "un edén atemporal, un trozo de 'mundo primitivo', de 'mundo prehistórico', semejante de algún modo al mundo 'en el que encontramos el inicio de cualquier ciclo': 'el mundo creador de mitos'" (Micu, 1991, xx). Como si fuera un cuento, con ese tono que en realidad le corresponde, le describe Stefan el sitio a su hijo Razvan:

Au delà des montagnes, au delà des forêts, [...] s'étend le pays du roi Anisie. Il ressemble au nôtre, et pourtant il n'est pas tout à fait pareil. Il y a là-bas, comme chez nous, des jardins et des prairies, avec des arbres fruitiers, mais il y a aussi autre chose. Écoute bien, si tu veux comprendre l'histoire du roi Anisie. Là-bas, au delà des montagnes, s'élève une maison blanche dont personne ne peut s'approcher. On ne peut pas s'en approcher parce qu'elle est trop blanche. [...] Personne ne peut

la voir parce qu'elle est ensorcelée. C'est là qu'habite le roi Anisie. Il y est depuis le commencement du monde. Ce roi-là ne connaît pas la mort (Eliade, 1955, 334).

"Il avait reconnu de loin la ferme. Tout paraissait dans le même état que jadis, quatre ans auparavant: la maison badigeonnée de frais, le même ciel éclatant de mai, les arbres revêtus du même feuillage vert tendre, comme autrefois" (idem, 334). Es allí donde se puede ver a Dios, "quand Dieu descend sur la terre et se dirige vers la bergerie" (idem, 337).

El terreno cumple con todos los rasgos propios de este tipo de espacialidad: la luminosidad, asociada al color blanco, y el ser cualitativamente distinto a cualquier otro y, por tanto, no perceptible por todos, porque, al no consistir en materia geográfica, no se ve con los sentidos físicos. El espacio de Anisie forma una extensión no homogénea junto al real y surge en medio de éste, al que se contrapone totalmente por una serie de características, como el estar organizado o el ser siempre igual a sí mismo.

3.11. La "iniciación".

Mircea Eliade constata en sus escritos científicos la multitud de mitos que insisten en el ansia de alcanzar un Centro y en su accesibilidad, pero, a la vez, en la dificultad que conlleva el intento: ni Shambala ni el reino de Anisie son accesibles a cualquier persona, como tampoco "Sambô", y para penetrar en ellos, es obligado superar una experiencia de "iniciación", mediante la cual se recorre el camino que lleva a la sabiduría y la libertad, al interior del propio ser. En otras palabras, es un rito del paso de una existencia profana a una sagrada, de lo efímero e ilusorio a lo real y eterno, de la muerte a la vida; que pone en evidencia la "nostalgia del paraíso" del hombre primitivo. El deseo de estar en el Centro representa el deseo de "hallarse siempre y sin esfuerzo" en el corazón de lo real, el "deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina" (Eliade, 1983a, 57 - 58).

Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en otro (Eliade, 1975, 10).

A través de los ritos iniciáticos, el ser humano es introducido en las tradiciones míticas de su pueblo, en la historia sagrada del Mundo y la Humanidad, hasta ahora secreta para él; revelándosele que todo lo que existe es obra de un Ser divino y tiene un carácter sagrado por su origen y su naturaleza. Además, es informado de las modificaciones posteriores, que son también proyectadas hacia el tiempo de los orígenes, todo lo cual forma la "concepción del mundo" y la "cultura", o suma de valores revelados, de esa comunidad. En definitiva, la iniciación permite conocer la teofanía y la situación del hombre en el cosmos, y facilita una comprensión global de la realidad mediante la revelación de las causas últimas que la sostienen (Eliade, 1981d).

En este sentido, es evidente que la significación profunda de la iniciación es de carácter religioso, pues solamente la experiencia religiosa transforma el régimen existencial del ser humano y le da pleno estatuto de Hombre que asume las auténticas dimensiones de su existencia. Por la iniciación, "el hombre [...] llega a ser lo que es y lo que debe ser: un ser abierto a la vida del espíritu, que por lo tanto participa en la cultura" (Eliade, 1975, 20). Gracias a ella, trascenderá su naturaleza biológica o física para integrarse en la Historia sagrada.

La experiencia y el conocimiento religiosos comprenden diversos grados o planos cada vez más elevados, que por su naturaleza no están al alcance de cualquiera. Lo sagrado no puede agotarse en las primeras revelaciones accesibles a todos; sino que su profundización exige una vocación especial, una voluntad e inteligencia excepcionales. De

ahí, la división de los ritos iniciáticos en tres grandes categorías, desde los de pubertad, cuya realización es colectiva, hasta los de cofradías secretas y, sobre todo, las iniciaciones místicas individuales, en las que el éxtasis tiene gran importancia.

Hablando de modo más específico, el rito iniciático consiste en una serie de pruebas que, fundamentalmente, conllevan una muerte ritual a la que sigue un nuevo nacimiento, según el modelo ejemplar del mito cosmogónico. Como una más de ellas, el neófito es impelido a salir de su espacio y tiempo cotidianos, que se transforman para él en otros desconocidos, circunstancia común al conjunto de los ritos y de los mitos.

Para que algo pueda ser, primero ha de no-ser, porque para la mentalidad tradicional, "no es posible modificar un estado sin abolirlo previamente" (Eliade, 1984a, 79), no es posible *reparar* nada sino tan sólo *re-crearlo*. Si el neófito quiere superar la infancia y la ignorancia, y acceder a otra modalidad de ser, habrá de morir a su condición profana de "hombre natural" y sustituirla por la de "hombre cultural". La muerte iniciática le permite nacer a la vida espiritual y entrar en contacto con el mundo sobrenatural de Dioses y Antepasados, participando de su energía: "la expresión más llamativa de la 'novedad' será el *nacimiento*. El descubrimiento del Espíritu será equiparado a la aparición de la Vida, y ésta a la aparición del Mundo, a la cosmogonía" (Eliade, 1975, 101).

Por otro lado, como ya hemos señalado, la mejor manera de garantizar una nueva "creación" es imitar el modo en que los dioses crean, lo cual, a la vez, reactualiza la manifestación de su poder y "representa [...] una prodigiosa irrupción de lo sagrado" en el Universo (idem, 13), que, retrocediendo al momento en que "*las cosas sucedieron por primera vez*" (cursivas del autor, idem, 20), queda regenerado por completo. No conviene olvidar la importancia que tiene para la mentalidad arcaica recuperar el instante inaugural, porque "el tiempo, por el mero hecho de ser duración, agrava continuamente la condición cósmica e implícitamente la condición humana" (Eliade, 1984a, 111).

Debemos añadir, por último, que gracias al mito cosmogónico comprende el ser humano que no le es posible hacerse a sí mismo; que, como las otras formas de vida, es el resultado de la voluntad divina.

Las peripecias novelísticas de Stefan Viziru le convierten en un neófito que rastrea las señales de un modo superior de ser. Es un Héroe que sale de su mundo, desprendiéndose de él, y, en otro desconocido, camina hacia el encuentro de un objeto maravilloso, de una meta extraordinaria: la Inmortalidad. Como cualquier neófito en su camino iniciático, es impelido a proseguir hacia su objetivo por los signos que continuamente se le aparecen en forma de "milagros camuflados" que debe aprender a ver:

"Il pouvait arriver toutes sortes de miracles", avait-il continué sans regarder la jeune fille.

"Mais il faut qu'on vous apprenne à les voir, afin que vous sachiez si ce sont des miracles. Sinon, vous ne les voyez même pas" (Eliade, 1955, 13).

Es mucho, lo más esencial para él, el conocimiento de su lugar entre lo creado, lo que el ser humano se juega en esta empresa:

Si nous ne la découvrons pas [esa *otra cosa*], nous sommes perdus, on nous coupe la tête.

Par bonheur on nous a laissé une vie tout entière pour la découvrir. Mais si, avant notre mort, nous ne la trouvons pas, nous sommes perdus (idem, 221).

Parte del conjunto de pruebas por las que Viziru deberá pasar con éxito consiste en desvelar los dos enigmas que le obsesionan. Uno de ellos es el de la existencia y el significado del automóvil de Ileana, que descifra al final, cuando descubre que será su cuna y su sepulcro; y otro es el de Mme. Zissu, cuya existencia conoce solamente por las conversaciones de Vadastra con una mujer, escuchadas a través de las finas paredes del hotel Boston. Personaje omnipresente en su pensamiento hasta un punto inconcebible si no

es desde este supuesto: "Je voulais apprendre, surtout, qui était Mme. Zissu. Mon existence avait acquis cette signification: je la consacrerai à dénouer le mystère de Mme. Zissu..." (idem, 404);

Pour être tout à fait sincère, je dois vous dire que je ne comprends pas moi-même en quoi elle m'intéresse. Mais je sens que Mme. Zissu représente une chose essentielle dans ma vie, bien que je ne puisse préciser dans quel sens. J'ai parfois le sentiment qu'un véritable mystère, au sens théologal du mot, se cache derrière ce mot, derrière ce personnage. Je me dis parfois: peut-être l'intérêt que je porte à une femme, dont je ne sais absolument rien de *sûr*, a-t-il été provoqué en moi à seule fin que je découvre ce qu'est la passion intellectuelle pour les mystères de la théologie ou les problèmes de la métaphysique... (idem, 324);

la importancia de Mme. Zissu es, en parte, lo que aumenta el papel de Spiridon Vadastra, al ser el *intermediario de su presencia*.

El misterio queda resuelto en las últimas páginas de la novela, poco antes del citado del coche. La palabra escrita en forma de libros o manuscritos se convierte en clave para descifrar los enigmas de lo extraordinario, tanto como en abertura hacia otro mundo, así en las lecturas de Catalina y Birish o en los textos de Bibicescu y Partenie: doce años después de haber oído por primera vez su nombre, leyendo el manuscrito de Partenie, Viziru descubre que Mme. Zissu ha sido la mujer amada por el capitán Sideri, padre de Ileana; Mitica, el tío de su amigo Birish; Partenie, a quien le vinculan unos lazos que tendremos ocasión de analizar más detenidamente, y Vadastra. Siendo ella el punto de simetría formal entre los destinos de los personajes (Al-George, 1978, 343 - 344), todos los acontecimientos que la conciernen adquieren ahora su sentido. Viziru descubre que, como ellos, él debería igualmente haberla encontrado y amado, y lo que le obsesiona es esa parte de su biografía que no ha llegado a realizarse.

Esclarecidos todos los secretos, finalizadas las sorpresas con el inesperado reencuentro de Vadastra (Eliade, 1955, 604), el protagonista se aproxima a la muerte en la que cumplir su sino. Pero antes, a la vez que el descubrimiento de estas incógnitas, diversas tentaciones han pulsado sus fuerzas, entre las cuales sobresalen dos por su evidencia, lo que quizás las hace menos hondas.

Viziru se acerca a Stella Zissu llevado de la curiosidad por el apellido, creyendo que le proporcionará información sobre la otra. Nada más lejano de lo que sucederá. Mlle. Zissu es una "mujer devoradora" y así lo refleja tanto en su caracterización como en su actitud: "en apercevant sa chevelure rousse, toute en flammes [...] la bouche couleur de sang, les dents brillantes qui s'approchaient de lui, pleines de menace" (idem, 326). Su "exuberante" carnalidad está a punto de borrar cualquier proyección espiritual, de la que ella carece por completo, en él:

Tu me parlais de l'immortalité de l'âme et tu me faisais du plat. Je te plaisais! Tu ne rencontreras jamais une autre immortalité... C'est moi qui suis ton immortalité de l'âme... C'est moi qui te donne l'immortalité de l'âme! (idem, 327).

En el instante en que se libera de ella, Viziru descubre su verdadera naturaleza, no la contingente como persona, sino la permanente de su modelo mítico:

...Tu es l'une ou l'autre de ces deux créatures semi-divines: Calypso ou Circé. Et moi, en ce moment, je suis l'une des infinies variantes d'Ulysse, un de ces millions de personnages qui revivent, depuis Homère, une odyssée plus ou moins dramatique pendant leur voyage de retour... (idem, 331).

Al querer encontrar las más profundas resonancias de una existencia, se comprueba que están siempre enmarcadas en el mito, que, como el espacio sagrado y lo trascendental, planean sobre nuestra alma aunque no lo percibamos: "bien que tu m'aies gardé prisonnier

dans ta caverne, dans cette île magnifique, aux quatre sources, cette île que nous ne voyons pas mais qui doit se trouver quelque part, autour de nous" (idem, 332). También en Joana subyace el arquetipo clásico de Penélope, tal como en el coche de Ileana, el de la barca de Carón. De hecho, las referencias a mitos y pruebas clásicos son explícitas y abundantes en el texto, desde el amor fatal de Tristán e Isolda, a la salida del laberinto de Teseo, o a un Orfeo que busca a Ileana en el infierno de la Europa de la 2ª Guerra Mundial, etc. Paradójicamente, el historiador de las religiones quiere creer que la utilización de tal material es inconsciente y que sólo a posteriori es descubierto:

Hier et avant-hier j'ai écrit les quelques pages qui concluent l'épisode Stéphane à Lisbonne. J'ai été étonné de remarquer, *après coup*, que les images qui dominent l'aventure Stéphane-Stella Zissu, répètent dans un certain sens l'épisode Ulysse-Calypso (Eliade, 1973, 116: 23 de novembre de 1950).

Bursuc es, por su parte, una de las criaturas más enigmáticas del texto, y su sentido no se agota en decir que es la segunda de las tentaciones a las que nos referíamos. Stefan ya había tenido oportunidad de tratarlo en Bucarest; sin embargo, su contacto se reanuda fuertemente desde que coinciden en la región de Moldavia, donde Bursuc le pone de continuo a prueba y le incita a enfrentárselo y a resistirlo: "Essayez de lutter contre moi [...] Je veux peut-être simplement vous éprouver, vous tenter" (Eliade, 1955, 482), "Pour la première fois, la doute m'a pénétré et je lui ai dit: 'Peut-être avez-vous raison...' Mais il s'est approché de moi [...] en criant: 'Faites bien attention! Je vous tente!...'" (idem, 512). Aunque sacerdote ortodoxo, es alguien demoníaco y así lo ven los restantes personajes (idem, 509) y lo confiesa él mismo: "Ne me dites rien, sinon je vous vends! C'est mon métier de vous vendre tous, l'un après l'autre" (idem, 517), que tan pronto instiga a la blasfemia como a la conversión: "Si vous avez du courage et si vous êtes un homme, venez

avec moi et blasphémez! [...] J'ai voulu vous tenter', murmura-t-il d'une voix rauque. J'ai voulu voir si vous aviez encore la foi'" (idem, 494).

Como en el caso de Stella Zissu, el Héroe sabrá librarse nuevamente de esta trampa: "là-bas, à Zinca, j'aurais dû voir *qu'il pourrait* bien s'agir d'un diable. Surtout au moment où j'ai brusquement senti que je *me dirigeais sur lui* et que mes mains tremblaient... J'étais décidé" (idem, 510 - 511). ¿A qué? A lo más peligroso, es decir, a lo que le empujaría inevitablemente al desastre, a perderse a sí mismo, destruyendo a otro: "Je me disais: au fond plus rien n'a aucun sens pour moi, maintenant que je suis allé à Zinca et que je ne l'ai pas retrouvée. Au moins, que je sauve le monde de Bursuc!" (idem, 518). Cuando éste le indica que va armado, Viziru se da cuenta de que el resultado hubiera sido su propia muerte (idem, 520); pero no de que el choque entre ambos y la amenaza no son de orden físico, sino espiritual.

Pese a lo que pueda deducirse de lo que llevamos escrito, la prueba más dura es simplemente la vida. No faltan en ella las coyunturas que provoquen una "caída" o un "extravío". Una y otra vez "el que persigue" entrará en un laberinto, imagen suprema de la vida humana y sus riesgos, asociada sobre todo a la tentación de la desesperación (idem, 342). En su interior, no es posible superar la condición profana, ni evocar "*quelque chose d'autre*" (idem, 507), ni recordar el pasado, ni crear, porque todo esto supone penetrar en otro universo; mientras que el laberinto es el símbolo por antonomasia del espacio profano, y, por tanto, de las condiciones normales de nuestra existencia, que transcurre en un espacio desorganizado, desde cuyo interior es imposible reconocer su forma y sus límites, es decir, en un espacio de caos y relatividad. Ahora bien, avanzando hacia las líneas que vendrán inmediatamente y como señalábamos en la introducción, la multivalencia del símbolo le permite "expresar simultáneamente varias significaciones" (Eliade, 1969, 263) "[o] situaciones paradójicas" (idem, 265). Por tanto, también es posible encontrarse con la idea arcaica del espacio sagrado como laberinto que defiende un "centro" contra los que pudieran allanarlo: "*No todo el mundo* podía pretender entrar en un laberinto y salir de él

indemne; [...] evitaba o al menos dificultaba la entrada del enemigo, al mismo tiempo que dejaba pasar a los que conocían el trazado" (Eliade, 1981d, 383).

Vous savez, reprit-il brusquement, là-bàs, dans le labyrinthe, je me sentais enfermé de toutes parts. Il me semblait que j'étais prisonnier dans une immense sphère de métal. Je n'en voyais nulle part la surface intérieure, mais je me sentais cependant enfermé dedans, d'une manière irrémédiable. J'aurais eu beau me débattre avancer loin, le plus loin possible du centre, le plus loin possible de mon point de départ et m'approcher de la sphère, cette enceinte de métal me serait demeurée inaccessible. Je me sentais condamné, pour le restant de ma vie, à tourner en rond dans cette sphère, en aveugle, inutilement, comme dans la nuit que j'en aie eu conscience, j'ai brisé ma coquille et je suis sorti, comme dans la nuit d'un labyrinthe. Et pourtant, un jour, presque sans que j'en aie eu conscience, j'ai brisé ma coquille et je suis sorti, comme on sortirait d'un oeuf immense, un oeuf dont la coquille aurait paru hors d'atteinte, invulnérable, telle une dalle de pierre, mais qui, à peine effleurée, se serait brisée. Et je suis sorti, j'ai retrouvé la lumière, je me suis sauvé du labyrinthe... (Eliade, 1955, 220).

De nuevo, una cita excesivamente larga, pero en la que está la totalidad de las imágenes presentes en las reflexiones de todas las culturas sobre la situación del Hombre en el Cosmos: por supuesto, el dédalo; la concha, el huevo, la esfera de metal. Salvarse es salir, encontrar la luz, romper la cáscara o escapar de la prisión.

Profundizar en cualquiera de los símbolos anteriores nos llevaría igual de lejos en esta línea y nos ayudaría a comprender mejor la novela. Nosotros ahondaremos en el del vientre de la ballena, más cercano a nuestras raíces culturales y religiosas de occidentales (Mircea Eliade, quien esto escribe y quien lo lee), pero isomorfo de los anteriores y con idéntico valor. A este respecto, se podría comparar con capítulos del estudioso de las religiones como "Simbolismos indios del tiempo y de la eternidad", dedicado en parte al "Huevo roto", o "Apuntes sobre el simbolismo de las conchas", ambos en Imágenes y símbolos (1983a, 84 - 86 y 143 - 145, respectivamente).

"Je ne suis ni le premier ni le dernier homme condamné à mourir dans le ventre de la baleine!" exclama Viziru (Eliade, 1955, 342). La tradición bíblica nos presenta ya a Jonás "engullido por un Monstruo", y variante de un "motivo iniciático enormemente difundido y continuamente reinterpretado en múltiples contextos culturales" (Eliade, 1975, 68). Hemos encontrado las palabras más adecuadas para expresar el significado de lo sucedido al profeta judío en otro escritor, Julian Barnes, en su libro Una historia del mundo en diez capítulos y medio, y no en ningún tratado sobre la Biblia o algún estudio antropológico o de historia de las religiones, ni siquiera de Mircea Eliade, y valgan como ejemplo de la sensibilidad de un hombre contemporáneo ante este antiguo relato y de la pervivencia del mito a lo largo de los siglos. Escribe el inglés Barnes, no sin humor:

En el fondo, ésta es la fascinación que la historia de Jonás y la ballena ejerce aún sobre nosotros: el miedo a ser devorado por un animal grande, el miedo a ser tragado, deglutido, engullido, empujado por un trago de agua salada y acompañado de un banco de anchoas; el miedo a quedar cegado, oscurecido, sofocado, ahogado, envuelto en grasa de ballena; el miedo a la privación sensorial que sabemos vuelve loca a la gente; el miedo a estar muerto (1990, 207 - 208).

Junto a "las fuertes emociones, el miedo, el terror [...] ejemplos de torturas iniciáticas" (Eliade, 1975, 66), la historia de Jonás nos enseña algo mucho más importante, relativo a la última frase de Barnes. El vientre simboliza

la muerte y sus virtualidades; [y a pesar de esto] el vientre del monstruo devorador, donde el neófito es triturado y digerido, también es un vientre nutricio, en el que es engendrado de nuevo. Los símbolos de la muerte iniciática y del renacimiento son complementarios (idem, 69).

De este modo, ser tragado por el Monstruo, y más aún si éste es marino como en nuestro caso, porque su simbolismo se refuerza con el de las aguas, supone un "regressus ad

uterum", a un estado embrionario, de renacimiento. Dicho simbolismo es siempre ambivalente (idem, 89), pues tanto como implica una muerte, a la condición profana, compromete una resurrección, a un estado trascendente. No deja de haber peligro en la aventura y abundan los mitos de Héroes frustrados. La sensación de esfuerzo inútil es sufrida también por Viziru, colocándole al borde del fracaso total:

Quand je suis parti au front, je croyais que je n'en reviendrais pas. C'était une sorte de suicide. [...] Je voulais en finir. Je sentais que j'avais tout raté. Je m'étais moqué de mon propre destin. C'est difficile à vous expliquer. J'avais cru en quelque chose, j'avais espéré en quelque chose, - et puis il ne m'était resté qu'un peu de cendre entre les doigts (Eliade, 1955, 406).

Conseguir lo que se desea ha supuesto en toda la historia de la Humanidad un gran trabajo y no todos, y no constantemente, han sido capaces de ello: "[...] nous pouvons connaître cette *autre chose*. Seulement, on nous demande pour cela un grand effort spirituel. En ce qui me concerne, j'ai été incapable d'un tel effort. C'est pourquoi tout ce qui m'est arrivé devait m'arriver" (idem, 544).

No obstante, queda la esperanza del triunfo. Jonás prefigura, permaneciendo durante tres días con sus noches en el vientre de la ballena, el "descenso a los infiernos" de Jesucristo. Con los dos aprendemos, aunque en distinta medida, que la muerte es sólo un paso transitorio. "Lo que en esta empresa se ventila es, a veces, excepcional: es cuestión ni más ni menos que de alcanzar la inmortalidad" (Eliade, 1975, 91).

Mediante los ritos iniciáticos se desvela el misterio central de que "la muerte nunca es definitiva puesto que los muertos [los neófitos] vuelven" (idem, 66). La muerte adquiere un valor positivo, en cuanto afirma la posibilidad de transmutar lo corporal en espiritual y con ello, de sustraerse al Tiempo y lograr un modo superior, sobrehumano, de ser.

Atrapado en el laberinto o en el vientre de la ballena, Stefan Viziru refleja una situación en la que no sabe cómo actuar y en la que piensa no poder conseguir sus deseos de

liberarse del espacio y el tiempo físicos. Pasando por estos trances, neófito en su iniciación, adquiere la experiencia de la muerte antes de la muerte, de la sustracción decisiva a su acción, y aprende que existe una salida, aunque más tarde lo olvide, como mortal que es:

Vous savez qu'une des choses les plus difficiles à comprendre est le fait que l'homme puisse oublier même les événements et les révélations d'où dépendent son bonheur ou son salut. Comment peut se produire une semblable amnésie, je ne le comprends pas encore (Eliade, 1955, 543);

y sólo vuelva a recuperarlo en el último instante: "J'avais oublié quelque chose et j'avais été fou, j'avais été aveugle, je n'aurais pas dû oublier..." (idem, 639).

La imagen del laberinto es omnipresente dentro de la novela que comentamos y no limitada exclusivamente a un nivel conceptual. De hecho, podemos decir que el espacio textual funciona como tal, y que los lectores somos los neófitos que entramos en él. La lectura se convierte en un rito de iniciación por el cual quienes leemos a Mircea Eliade, debemos adquirir la conciencia de otro modo de ser. Durante ella, habremos de sufrir "pruebas", se nos hará avanzar o retroceder; seguir ya a un personaje, ya a otro; descifrar enigmas y plantearnos cuestiones, y demostrar nuestra capacidad de comprensión y de aprecio de los valores más esenciales.

La primera configuración técnica del dédalo se nos muestra, incluso de un modo superficial, al contemplar las trayectorias de los personajes, que se acercan entre sí y se alejan, se hallan y se pierden, aparecen y desaparecen. El propio escritor es consciente de que sus criaturas semejan errar por un sinfín de caminos sin salida que se cruzan y, al señalar que esto hace que la significación de la obra tarde en manifestarse (Eliade, 1988, 157), ilumina su papel iniciático en la lectura.

Hay en Fragments d'un journal I (1973, 172) una cita de Martin du Gard sobre el método empleado por Gide para escribir sus novelas, recogida durante el proceso de elaboración de Forêt interdite, que nos parece especialmente significativa por cuanto puede

ser, de igual manera, aplicada a él mismo. Así, nuestro autor parece no utilizar ningún plan preestablecido de diseño argumental (él mismo confiesa que sólo es vagamente consciente de la escena primera y la final, y no de lo que sucederá entretanto: "C'est seulement en commençant la deuxième partie que je puis dire que je sais ce que je veux, je sais au moins, en gros, ce qui arrivera et l'ordre dans lequel les choses arriveront" [idem, 173; y también 108 ó 219]) y los personajes, sobre todo en lo que se refiere a los secundarios o meros "figurantes", se presentan en el texto inesperadamente, sin saber cuál será su función: salvo Stefan y las dos mujeres, "les autres personnages apparaissaient un peu au hasard" (idem, 173). Dicha técnica de improvisación (evidente por ejemplo en la página 79 de la novela) tiene un riesgo de construcción defectuosa muy fuerte y el autor rumano no siempre sale bien librado de él. De hecho, en toda su carrera literaria, Eliade no ha demostrado ninguna preocupación particular por la ejemplaridad de la composición, y en todos sus textos aparecen episodios raros, gratuitos, y se producen complicaciones inútiles con el sólo fin de procurar atmósferas extrañas o efectos sensacionalistas (Micu, 1991, vii). Sus mayores logros, en este sentido, se encuentran en los relatos, al estar sujeto por las limitaciones estructurales del género.

3.12. El resto de personajes, frente a Viziru y el Tiempo.

Cada uno de los personajes se va dibujando poco a poco, a lo largo de escenas sueltas, y siempre partiendo, desde el núcleo original constituido por Stefan Viziru, del vínculo establecido con alguno de los que ya están interviniendo. Viziru es el "'agente de unión' entre los diferentes grupos, sujeto pasivo de acontecimientos que - para los otros - se transforman en destinos" (Eliade, 1973, 211); es el testigo que asiste y testimonia sobre el modo en que la Historia se manifiesta a través de los seres que contempla.

En cuanto a su papel como centro de las relaciones de los demás, de él sale, por ejemplo, el hilo que conduce a Vadastra que llevará más tarde al teniente Aurica Baleanu y a Irina; o el que nos guía a Birish y de él a Bursuc, Catalina, Bibicescu y Duma; y etc., etc.

Posteriormente, coincidirán entre sí en distintas circunstancias, creando algún tipo de enlace que los contacte, y dando la impresión de enfrentarnos a un retablo de la sociedad bucarestina de entreguerras y la inmediata postguerra. Por señalar algunos casos, indiquemos que Ileana coincidirá con Duma en la Embajada de Lisboa y conocerá a Partenie, antiguo prometido de Joana, la mujer de Viziru; o que Catalina amará a Baleanu y tratará asimismo a Partenie, al que igualmente se presenta Birish.

En el plano de la teoría de la literatura, las tipologías de los personajes responden a distintos criterios y son tan variadas como éstos últimos, en función de su evolución a lo largo del texto (estáticos / dinámicos / tipos), su importancia en él (principales - héroes - protagonistas / secundarios), su complejidad (chatos / densos, según Forster) o el papel que representan (esquemas actanciales de Propp, Souriau o Greimas).

Al margen de lo anterior, en Forêt interdite dicha tipología se funda en las correspondencias realizadas entre los agentes de la acción, equivalentes, además, a las dispuestas entre objetos y, sobre todo, segmentos temporales. Entre ellos se establecen órdenes simétricos y analogías, como las que en el artículo titulado "Fetele lui Janus" (1986, 120 - 127), Roxana Sorescu identifica: tres series de tres personajes cada una, agrupados, no al azar, sino dependiendo de su relación con el tiempo y la muerte.

En primer lugar, pues, la jerarquía entre los personajes responde a su actitud frente al tiempo (Al-George, 1978, 343), reflejada en el papel revelador con que la muerte los descubre: en la segunda parte, todos, salvo Irina y Vadastra, mueren, según un orden establecido por la importancia que han dado a la cuestión temporal; factor que igualmente afecta al hecho de su envejecimiento, constatado a través de Stefan, con excepción de sí mismo, de Irina y de Ileana, en todos los que comparten sus preocupaciones (Luppi, 1985, 231).

Por añadidura, entre todos los que responden a una misma unidad de destino, se establecen diversos "signos" de relación, como un grupo de sonidos o una inicial común en el nombre. Así, por ejemplo, en la primera serie, la letra dominante es la "V" (Viziru, Ciru,

Spiru), mientras que la segunda pertenece a la "B" de *Birish*, *Bibicescu* y *Bursuc*, en paralelo, escribe Sorescu, a la dicotomía Vishnu - Buda, dios - hombre.

Las iniciales de los personajes se le revelan como no casuales, y de la "A" de Anisie hasta la "Z" de Zissu, su destino pendula entre los dos citados, quienes representan lo masculino y lo femenino que abarcan toda existencia. Por otro lado, cada nombre en sí adquiere su propio sentido en las intenciones del autor: Stefan se llama como el primer mártir del cristianismo, el que vio "como se abren los cielos", y su apellido (Viziru) reúne las iniciales de las personas que jugarán un papel fundamental en su vida (Vadastra, Ioana, Zissu, Ileana, CiRU); así como Petre (Pedro) Birish recibe sus confesiones, pero sólo alcanza la revelación en el momento de la muerte, cuando intuye una religión consoladora; Catalina, cuyo nombre está tomado de las obras de Eminescu, en donde siempre representa la aspiración a una imposible evasión de los determinantes biológicos; o Ileana, procedente de Elena y a su vez de Selene, recompensa a la iniciación del héroe. Análisis que puede ser continuado en Spiridon Vadastra, Sideri, Ciru, etc.

Dentro de las relaciones fijadas en el interior de cada serie, así como de una a otra, los personajes tienden a agruparse, al mismo tiempo, de dos en dos, como si en la novela existiera un espejo que nos presentara la cara y cruz de todos ellos: "La obsesión de las variantes es tan fuerte que el escritor ordena sus personajes en parejas, separando en polos opuestos una serie de tipos ideales, para que se puedan crear simetrías fáciles de entender" (Spiridon, 1988, 51); sin menoscabo de que luego se combinen para hacer un grupo mayor. Esto es lo que sucede, por ejemplo, entre Stefan Viziru, Ciru Partenie, Joana e Ileana.

Respecto a las series señaladas por Sorescu, la primera estaría formada por Viziru, el que busca y vive la salida del tiempo; Partenie, el que la describe como una experiencia literaria, y Vadastra, quien efectivamente consigue evadirse, con su desaparición en Londres, de su espacio y su tiempo.

En un grado inferior, se sitúan los miembros de la segunda serie, en quienes iguales preocupaciones a las anteriores corresponden a una variante no auténtica, caricaturesca. En

Birish, quien, al contrario que Viziru, que pertenece al arquetipo y se queda para siempre fuera de cualquier religión, acabará descubriendo el cristianismo, el problema del tiempo no deja de ser un problema abstracto, de exégesis eventual y no de experiencia personal. Por su parte, Bibicescu equivale en este segundo plano a Partenie, mientras que Bursuc representa la deformación de lo demoníaco reducido a palabras y es paralelo a Vadastra.

Entre ambas series se percibe, por tanto, una simetría degradante, la que va desde la vivencia del mito como modalidad auténtica de integración en el universo, hasta la que consiste en una aspiración conseguida por el conocimiento intelectual. Por su parte, la relación con la tercera se apoya en los principios contrarios del universo, en el contraste entre lo masculino y lo femenino, en la unión entre la santidad y lo diabólico (Irina y Vadastra).

Zissu será el núcleo de la serie femenina, tal como Anisie lo es de la masculina, y su mensaje se proyecta sobre Ileana y Catalina, cuya relación entre sí y sus parejas es equivalente, aunque con los papeles invertidos; pues en el caso de Catalina y Birish, es ella la que tiene la intuición de la revelación (Sorescu, 1986, 124).

Junto a lo que cada personaje representa, todos actúan como intérpretes de los demás.

Un análisis detallado de la novela Noaptea de Sânziene muestra cómo funciona en la prosa de Mircea Eliade el dispositivo hermenéutico con alternativas múltiples y, sobre todo, cuáles son sus riesgos. Hay en dicha novela versiones que inclinan al realismo [aún en la forma de interpretaciones psicoanalistas: Birish a Viziru (Eliade, 1955, 88)], al kitsch mundano o al sensacionalismo. Otras sugerencias desvían la lectura hacia lo cultural (libresco, sobre todo [la lectura que le descubre a Catalina una nueva dimensión de la existencia, revelada por el mensaje de un mito (idem, 199)] y tienen un aspecto "creador" y autorreferencial [comentarios de Partenie sobre la literatura en general, aplicables a nuestro texto], perteneciendo a unos escritores profesionales u hombres de cultura,

críticos literarios o directores de teatro - Ciru Partenie, Vadastra, Birish, Bibicescu. Tienen acceso a la interpretación esotérica ascetas como Anisie (Spiridon, 1988).

Está generalmente aceptado que no hay un único punto de vista sobre la realidad y que es obligado admitir su plurivalencia (Eliade, 1955, 36); sin embargo, Eliade siente la necesidad continua de hacer explícito el significado de lo que escribe en lugar de sugerirlo, así como Bibicescu con El retorno de Stalingrado: "Mesdames et messieurs, dit-il, avant de vous lire les premières scènes de ma nouvelle pièce, je voudrais vous donner quelques explications sur le titre, le contenu et le sens de cette oeuvre" (idem, 501); convirtiendo en ocasiones a los personajes en lectores suyos que citaran sus palabras:

Je devinais que cet arbre se révélait à lui dans sa totalité. Ce n'était pas un simple objet, un objet entre mille autres semblables -ainsi que les objets nous paraissent à nous, à la majorité des hommes. Cet arbre qu'il nettoyait lui révélait, à ce moment-là, l'Univers entier (idem, 79).

Volviendo al estudio de los personajes, podemos empezar por el reconocido escritor Ciru Partenie, el "doble" de Viziru o viceversa. Por confundirlos en la calle, Joana, prometida de Partenie, abraza a Stefan y, tiempo después, se casa con él, obsesionado desde entonces por la idea de que su vida no es suya, sino la del otro: que la ha construido sobre la base de un equívoco que ha hecho de él la copia y de Partenie, el modelo original (idem, 101 - 102). Por ejemplo, si conoce a Anisie, lo que es fundamental en su pensamiento, ya lo ha hecho antes, y publicado, el exitoso autor (idem, 80). Sin embargo, justo lo contrario sucede con su asesinato, precisamente porque Teodoranu, el legionario, se acerca a él, creyéndole Viziru. Partenie es castigado de esta manera, víctima del azar, por escribir sobre el misterio sin haberlo vivido y por su dureza de corazón. El principio del mal, como se percibe a través de Spiridon Vadastra, el "hijo del libro", parece tener un fundamento cultural, erudito y estéril. Y puesto que el libro sustituye al recitador del mito, el escritor se

convierte en la caricatura benévola del héroe mítico y su reflejo maligno en su hipóstasis violentamente destructiva. En Partenie, como en Vadastra, se reconoce la victoria del Logos, la supremacía del libro sobre la vida, que es pervertida por su influencia (Sorescu, 1986, 123).

El problema de Stefan con Partenie es, en realidad, el de su propia identidad y no el de la sombra más o menos agobiante de éste. Su anhelo de libertad, incluso de sí mismo, en forma de rechazo de su personalidad, se concentra en el intento de zafarse de la imagen del "Gran Hombre"; porque Partenie representa un punto de vista vital totalmente contrapuesto al suyo: donde el economista se esfuerza por salir del tiempo, el escritor se siente dominado por su apremio (idem, 575), por la necesidad de darse prisa (algo que, por otra parte, le sucedía al propio autor por los mismos años): "cet homme se dépêche. On dirait qu'il croit ne pas avoir le temps... Il a peur de ne pouvoir dire tout ce qu'il a encore à dire..." (Eliade, 1955, 35); donde Viziru se enriquece al contacto con lo extraordinario, Partenie hace sólo literatura: "Je lui disais que vous avez l'imagination créatrice, la vraie. Lui, Partenie, n'est qu'un observateur des hommes. Il n'a pas votre imagination. Si vous saviez comme il est loin de croire aux mythes!..." (idem, 47),

Vous avez rencontré tous les deux le même individu. [...] Partenie a écrit une nouvelle en s'inspirant de cette rencontre. Il a transformé le personnage, il en a fait un héros de nouvelle. Vous, vous l'avez pris bien plus au sérieux et je crois que c'est vous, au fond, qui avez raison. [...] Partenie est un réaliste, un psychologue réaliste. Son oeuvre n'a pas de signification mystique (idem, 81 - 82).

Semejante cuestión, la de la identidad, puede ser el motivo de la fijación de Viziru por Vadastra: quién sea él y quién sea Mme. Zissu (idem, 460). El personaje de Spiridon Vadastra es, según el novelista, el más completo de nuestro texto, quizás porque procede de una novela anterior inacabada, de título Apocalipsis, de la que utiliza parte para Forêt interdite. A pesar de esto, es fácil que al lector le sobren dudas sobre su función. Vadastra

es alguien "marcado", tuerto, lo que le hace sentirse inferior y, por ello, resentido (idem, 56 - 57), lleno de anhelos de grandeza (idem, 9 - 11) y siempre frustrado (idem, 70). Vive en un mundo irreal, creyéndose perseguido y castigado sin motivo (idem, 120 - 121), buscando algo que no discernimos muy bien. ¿Tal vez superarse a sí mismo, demostrar que "es más" de los que los otros reconocen (idem, 71 - 72)? Su no resignación, su continuo afán de superar a los otros, la renuncia a su familia y a su nombre (idem, 122) y, en cuanto éstos valen como elementos integradores de una personalidad, el rechazo de la propia, son manifestaciones de un modo de trascender la naturaleza humana, la suya. En este sentido, señala Roxana Sorescu (1986, 122), Vadastra no es sino la encarnación de otras tendencias existenciales de Stefan Viziru, las que responden a sus impulsos destructivos, a lo demoníaco posible.

De este modo, avanzamos un poco más. El problema de la identidad en Vadastra y en la relación entre el autor de éxito y Viziru no es otro que el de la condición del ser humano, e, imbricado con ello, el del método para trascender ese mundo físico y real en el que se mueve, aparentemente, Ciru Partenie, y del que Stefan Viziru quiere escapar.

Vintila Horia resume perfectamente el entramado de lazos entre los dos últimos personajes y, por extensión, también de Joana e Ileana:

También aquí la acción se desarrolla en dos planos distintos. En el plano histórico el escritor Ciru Partenie (*alter ego* en el tiempo de Stefan Viziru) y Ioana, la esposa de Viziru, ambos personificaciones de la humanidad rumana situada en pleno tiempo histórico, son llevados y destruidos por los acontecimientos. En el plano de la tradición, Viziru, quien simboliza al hombre rumano tentado a huir de la historia y realizarse él mismo además en la concepción tradicional hacia la que Anisie (símbolo de la madura sabiduría campesina) le empuja, e Ileana (la mujer a la que Viziru ama porque, como en las antiguas historias, ha sido predestinada para él), [a la que] encuentra otra vez al final de la novela para desaparecer juntos en una muerte que no es destrucción sino auto-realización en el mito (1982, 391).

De ese estar situados en dos planos contrapuestos es de donde procede la ignorancia del otro entre Viziru y Joana, que limita todas las dudas y reflexiones de su esposo a una simple cuestión de celos de Partenie. Si, de cualquier forma, nunca llegan a entenderse es igualmente por la imposibilidad de él para hablar suficientemente claro. La lejanía espiritual entre ambos queda muy bien reflejada en el momento en que, tras su muerte, intenta evocarla. Frente a su exceso de palabras, sólo permanece el recuerdo de su figura y su silencio:

C'est curieux, mais je ne me rapelle plus ce qu'elle me disait. C'était moi qui parlais sans cesse. De temps en temps elle réussissait à glisser quelque chose mais je ne m'en souviens plus. Il ne m'est resté qu'un ensemble d'images, -des images très précises, nettes jusque dans leurs plus petits détails (Eliade, 1955, 403).

Mientras con Joana parece no poder hablar, él mismo opina que con Ileana sucede lo contrario:

Il y a tellement de choses que je ne comprends pas, dit un jour Stéphane. Je crois que je l'ai aimée comme peu de maris ont aimé leur femme. Et pourtant je me cachais d'elle. Je n'avais pas seulement une chambre secrète. Une bonne portion de ma vraie vie était secrète. Je lui parlais sans cesse, mais c'était toujours à propos de choses sans importance. Ce qu'il avait d'essentiel en moi, je le lui cachais. Comment pouvez-vous expliquer cette folie? [...] Certaines de ces choses, je les ai dites pourtant à Ileana... (idem, 442);

algo que además suele hacer con otros: "Il lui arrivait toujours la même chose: il racontait à des inconnus les événements les plus secrets, les plus intimes de sa vie. Même à Joana il n'avait rien dit" (idem, 39). Sin embargo, tampoco Ileana llega realmente a entenderlo, y oscila de continuo entre el amor y la incomprensión (idem, 230). Jamás Viziru podrá

alcanzar a esta mujer a la que se acerca en más "desencuentros" que encuentros, y que, asimilada a Ileana Cosînzeana, como la llamará sin cesar Bursuc, "la bella de las bellas" de los cuentos populares rumanos, es su destino pero a un nivel trascendente; ya que la realización terrenal, en tanto física, de su amor, solamente conduce a su pérdida definitiva hasta Royaumont (idem, 484 - 485). La dimensión de Ileana es así la del mito de la mujer soñada aunque inalcanzable, que corresponde a su homónima del folclore; y que se repite insistentemente en la producción literaria de Eliade, donde los personajes femeninos se asimilan a la Amada, que da sentido a la vida y la llena, pero que se persigue eternamente, definida como "un ángel blanco caído del cielo" ("îngerea alba din cer picata", "rupta din soare", es llamada en la poesía popular rumana) para guiar al hombre en el camino del conocimiento y la salvación.

Decíamos líneas atrás que en Forêt interdite todos los personajes tienden a corresponderse unos con otros en parejas. En el plano inmediato al de Viziru, las reflexiones metafísicas del protagonista son contestadas por la actuación vital de dos de los personajes, Birish y Anisie, enfrentados entre sí por las diferencias de sus dos sistemas de pensamiento.

Anisie es el Hombre integrado en los ritmos cósmicos, mediante los que ha logrado escapar del Tiempo histórico y del fisiológico:

Cet homme a découvert un grand mystère. Il a appris comment vivre. Il vit, *lui*, en tant qu'homme, en tant qu'être total, et ne laissa pas ses organes, ses glandes, ses automatismes, vivre à sa place et pour son compte, ainsi que nous faisons nous... (idem, 79).

Una persona como cualquiera, un accidente le revela el paso del tiempo y a la vez, como evitarlo:

il ne vit plus, comme nous, d'après un horaire plus ou moins compliqué. Il ne tient compte que du temps cosmique; du jour, de la nuit, des phases de la lune, des saisons. Et même ce temps cosmique, d'après ce qu'il m'a dit, sera un jour aboli pour lui. En attendant il en a besoin pour se retrouver lui-même. C'est-à-dire, se retrouver au sens métaphysique du mot: prendre conscience de son être dans sa plénitude et son intégrité (idem, 80).

Desde su perspectiva, los fenómenos de la Naturaleza poseen una significación profunda sobre "el misterio de la muerte y de la resurrección, el misterio del paso del no-ser al ser" (idem, 80). El ser humano lo es completamente, es decir, es libre y "auténtico", cuando se sitúa en concordancia con el Universo y de esta manera, santifica su existencia y se aproxima a lo sagrado. El propio personaje parece haber reintegrado la eternidad, como pone de relieve su aspecto físico (tras años sin verle, "il paraissait rajeuni, bien que son visage émacié brillât d'un éclat qui le rendait sans âge" [idem, 75; ó también 335]). Por otra parte, acorde con la mentalidad "pre-moderna" que profesa, conserva el mito de la catástrofe final, resultado del enfrentamiento entre los hombres, que terminará con la Historia "y reintegrará, por tanto, al hombre a la eternidad y la beatitud" (Eliade, 1984a, 116). Fuera del Tiempo él mismo, es decir, sin historia, es el único a quien no tratamos directamente en la narración, sino sólo materializándose en las palabras y los recuerdos de Viziru. Es más, cuando la Historia se haga omnipotente y le alcance en su retiro de Sighisoara, Anisie desaparecerá, como si en el mundo no hubiera ya lugar donde existir; quizás devorado por los acontecimientos, quizás habiendo abolido de manera definitiva toda clase de tiempo; pero distinguiéndose nítidamente de los Protopopescu, Duma y demás especímenes de su género, que pase lo que pase y mande quien mande, siempre permanecen, siempre medran y siempre sobreviven.

En el otro extremo se sitúa Petre Birish. La solución de Anisie no es válida para él, quien piensa que el Tiempo cósmico no evita la muerte: "Que nous soyons intégrés ou non dans le temps cosmique, le champ de la mort nous guette quando même et c'est toujours

vers la mort que nous conduit le Temps..." (Eliade, 1955, 82). A él, por el contrario, "le problème de l'Histoire me préoccupe depuis plus de quinze ans" (idem, 433). Opiniones de este tipo se repiten a lo largo de las páginas del libro, incluso dichas con algo de melancolía y humor:

L'Histoire a pris sa revanche sur lui, ajouta-t-il en souriant. Stéphane a la phobie de l'Histoire, il a la terreur des événements. Il veut que toutes choses demeurent immobiles, exactement comme elles lui semblaient être dans la paradis de son enfance. Et alors, l'Histoire se venge. Elle le fait couler à pic toutes les fois qu'elle le peut. Elle le flanque dans un camp par erreur, elle tue des hommes à sa place, toujours par erreur, et ainsi de suite. Tenez, moi qui vis dans l'Histoire et qui suis en paix avec l'Histoire, moi, il ne m'arrive jamais rien!... (idem, 230).

Le darán la oportunidad de arrepentirse de lo que dice.

Expulsado de su trabajo, sin perspectivas de ninguna clase, Birish intenta salir clandestinamente del país, pero es detenido en la primera parada. La tragedia de Viziru se repite de nuevo en él y consiste en que todo por lo que se ve obligado a pasar es gratuito, que nada tienen que ver con él las preguntas sobre una supuesta conspiración de la que nada sabe. Y entonces empieza la rueda de la tortura, los interrogatorios, el camino del sufrimiento que acaba en la muerte. En las peores circunstancias de su vida, él, que había ironizado sobre los mitos ("Vous feriez mieux d'aller à Nuremberg. Vous verriez comment aujourd'hui on motorise les mythes" [idem, 106]), descubre que en ellos se encuentra el mensaje más importante; de cualquier forma, no ignorado totalmente, como se deduce de las siguientes frases, muy anteriores a su detención: "Il eut l'impression de réintégrer sa durée véritable, la seule qui lui eût entièrement appartenu, une durée où ne pénétraient pas les autres hommes et que les événements extérieurs ne pouvaient pas abîmer" (idem, 240). En cualquier caso, de ahí el recitado repetido de "Mioritza" al que hemos hecho alusión mucho antes.

En los sótanos de la Siguranta donde está prisionero, Birish va transformándose poco a poco en un personaje del orbe mítico-simbólico. Como Sherezade en Las mil y una noches y antes que Farâma, el "protagonista" de Pe strada Mântuleasa, se ve obligado a hilvanar historias para sobrevivir (idem, 565). Al asimilarse al mundo del "discurso" oral que en ella prevalece, da el primer paso hacia la mentalidad primitiva o tradicional. El definitivo tiene la forma de un sueño, que, como señalábamos hace bastantes páginas, pertenece a la estancia en la India de Mircea Eliade. Es un sueño que se va completando por etapas (idem, 568, 571 y 572) y en el que Birish se contempla durante la vigilia pascual de noche a bordo de un barco, portando un cirio encendido y contemplando el rostro de Dios; rodeado de hombres arrodillados que llevan también una luz y preguntándose adónde le conduce ese viaje, "étonné qu'il pût encore formuler une pensée au sein de la béatitude incomparable dans laquelle il s'abîmait, abandonné, éperdu" (idem, 571).

Quand il s'était réveillé, il avait compris qu'il lui fallait absolument annoncer aux autres, à tous ceux qui restaient, ce qu'il avait eu le privilège de comprendre, lui, sans qu'il sût dans quelles circonstances ni grâce à quel secours. En vérité il avait tout compris et tout lui paraissait d'une extraordinaire simplicité. Il avait honte d'avoir tardé si longtemps comme elles devaient être. Des enfants eux-mêmes l'aurient compris. [...] Dès qu'on met le pied sur la terre ferme on se rend compte qu'on a voyagé sans cesse jusqu'à ce moment-là, qu'on ne s'est jamais arrêté et que même l'idée de *s'arrêter* aurait été inconcevable. Mais au moment de toucher terre, *on s'arrête*. Alors toute votre vie et celle des autres, tous les événements qui se son déroulés auparavant, toutes choses se révèlent dans leur stricte réalité et non pas comme il nous semblait qu'elles fussent (idem, 579).

Birish comprende, como por lo demás Eliade cuando tiene realmente este sueño (1973, 370: 20 de julio de 1961), que todo es como debe ser, que la muerte da sentido y plenitud a la vida, que es sólo un paso, claro y evidente, que nos hace descender del barco

en un puerto donde no hay más espacio que recorrer en más tiempo. Transmitir el mensaje es lo importante y justifica la vida:

Il sentit le désespoir l'envahir. Il aurait pu donner à sa vie un sens, une plénitude, [...] Il avait quelque chose à dire, de très important, la seule chose qui valût d'être dite. Tout le reste, philosophie, politique, amour, n'était que jeux d'enfants. Il avait gaspillé sa vie à ces jeux-là. Tous les autres, sans exception, avaient gaspillé la leur de la même manière. Ce qu'il avait appris cette nuit-là était la seule chose qui méritât d'être connue. Une chose qui commençait sur le navire... (Eliade, 1955, 580).

Desgraciadamente, aprender esto nos ocupa la existencia entera y, una vez sabido, con suerte a la hora de morir y no más tarde, qué fácil es para el hombre olvidarlo. "Je me suis réveillé dans mon *kutiar* avec cette idée dans la tête: ne pas oublier ce que j'avais vu. Une seconde, j'avais oublié", escribe Mircea Eliade a propósito de este mismo sujeto (1973, 370). Tampoco del mensaje de Birish quedarán más que frases aisladas y un ligero sentimiento de felicidad:

Qu'il n'ait aucune inquiétude... C'est très simple. J'ai oublié maintenant le reste, mais assurez-leur à tous que c'est réellement comme ça... Qu'ils n'aient pas peur... [...] Dites à Stéphane [...] Dites-lui simplement qu'il avait raison. Il existe une sortie. Qu'il la cherche... (Eliade, 1955, 581 - 582).

"Il sourit, le visage brusquement illuminé. [...] Birish les regardait tous, rasséréné, heureux, -sans plus les voir" (idem, 583).

La evolución de Birish será paralela en otro personaje, Dan Bibicescu, a su vez equivalente de Ciru Partenie en la segunda serie (Sorescu, 1986, 123). Bibicescu parece la imagen deformada de Birish, por cuanto su conciencia de existir en la Historia y, por consiguiente, su interés en ella, se transforma en él en ejemplo vivo de oportunismo y en

exclusiva preocupación por sus intereses, escribir su obra, y por sí, como hemos señalado con anterioridad. Es, pese a todo, un personaje que crece a la largo del texto, pues como Eliade comenta, a propósito de él, en Fragments d'un journal I (1973, 210: 26 de mayo de 1953), los secundarios adquieren importancia y dignidad al acercarse a la muerte, en tanto los principales están menos logrados (idem, 196: 14 de diciembre de 1952). Y, en efecto, así es.

El actor y dramaturgo se enfrenta con su última obra, El retorno de Stalingrado a los problemas del Tiempo, el Destino y la Historia:

Je veux évoquer les catastrophes de l'Histoire! [...] Devant la catastrophe, les gens ne connaissent plus que la peur et la lâcheté. [...] Moi, je les force à se tourner en arrière, [...] pour qu'ils se rendent compte qu'ils sont condamnés par l'Histoire, qu'ils vont disparaître, et pour qu'ils apprennent à mourir héroïquement, dans la gloire... [...] C'est le Destin. Avez-vous réfléchi quelquefois sur ce mystère, le Destin? Ce n'est qu'un aspect dramatique du Temps (Eliade, 1955, 526).

Se trata, una vez más, de escapar al Tiempo; y naturalmente, para Bibicescu, sólo es posible por intermedio del Teatro, en razón de que la obra dramática se desarrolla insertándose en el fluir temporal (idem, 125):

Il faut que nous lui résistions, que nous fuyions son étreinte, que nous nous réfugions dans le Spectacle. Moi, j'ai toute une théorie du Spectacle que je définis par cette formule: le Temps concentré. En somme, le Spectacle force le Temps à se manifester sous forme de Destin - pour qu'il puisse être, comment dirait-je? pour qu'il puisse être exorcisé. [...] Exorciser le Destin, c'est la fonction du Spectacle. Le forcer à se manifester *près de vous, sur la scène*, dans un temps concentré, -tandis que vous-même, vous y *échappez*, vous restez *spectateur*, vous sortez du temps (idem, 526).

Como es fácil adivinar, son las mismas ideas de Eliade respecto al teatro, que expone y aplica en novelas breves como Uniformes de général, Les dix-neuf roses y sobre todo en el cuento "Adieu!...". En el capítulo dedicado a estas creaciones comentaremos más ampliamente su concepción teatral, por lo demás resumida de modo casi perfecto en las palabras de Bibicescu. Baste decir por ahora que la obra teatral, como toda verdadera Creación, artística o no, debe proyectarse más allá de su circunstancia, inspirándose en el folclore y en el mito, fertilizantes de la inspiración y el intelecto de la élite llamada a dirigir la búsqueda metafísica de los seres humanos; como hace Bibicescu, al recrear en El Retorno de Stalingrado, el motivo legendario, no sólo en Rumanía, de la procesión de los muertos que han de ser guiados por los vivos en su camino hacia el eterno reposo:

Depuis longtemps je cherche un sujet de cette qualité-là! Actuel, plongeant ses racines dans l'Histoire et gardant tout de même une dimension mythique!... Un mythe de la mort, à demi païen, au beau milieu du XX^e siècle!... On a déjà essayé des créations dramatiques sur des motifs de folclore, mais toujours dans un esprit étroit, provincial. Il faut suggérer le mythe par des moyens modernes... (idem, 434).

Con relación al drama de Bibicescu, solamente esbozaremos dos notas más. En primer lugar, no es extraño que Eliade escoja este asunto para dicha obra, pues como apunta en Mémoire II, recordando sus sentimientos del año 1943 (Eliade, 1988, 87): "j'étais obsédé par l'agonie des armées encerclées à Stalingrad, où se trouvaient aussi quelques divisions roumaines. Je ne pouvais plus m'endormir sans somnifères".

La segunda puntualización tiene que ver con su afirmación de que Forêt interdite se basa en el simbolismo religioso del solsticio y en imágenes y temas del folclore rumano y europeo. Ya hemos aludido al popular personaje rumano de Ileana Cosânzeana, pero igual origen tienen las alusiones a la leyenda "Tinerete fara batrinete" (Juventud sin vejez); por no citar los más extendidos motivos de la procesión de los muertos o la visita de la muerte

encarnada en una vieja dama (Eliade, 1955, 349). Otros como el cuento "La bergerie est loin" y la historia de Anisie, si no pertenecen directamente a un tema folclórico, bien podrían estar inspirados en él.

Dos son los personajes que, finalmente, nos quedan por analizar, en cuanto también ellos representan un "modo de estar en la realidad", y son Irina, a quien ya hemos aludido, y Baleanu, que, en cierto sentido, es su prolongación. Son personajes tocados por la "magia", el "misterio", o sea, "santos" (idem, 441), pero no a la manera desesperada de Viziru sino "iluminados por la gracia". Encarnan una respuesta, de índole religiosa dentro de la Ortodoxia, a la pregunta de cómo vivir al margen de la Historia; más allá de la Filosofía que enseña Birish (idem, 473) y de la unión con la Naturaleza de Anisie, que al fin y al cabo se revela inútil para aliviar el sufrimiento humano:

Si seulement tu savais comme je l'ai supplié de me dire quelque chose! Mais les hommes de son espèce ne sont pas généreux à la manière des saints. Je ne sais pas. Ou bien est-ce parce qu'ils ne veulent pas nous aider. Ils ne sont pas comme Irina... (idem, 342)

La vida eterna sólo se encuentra en Dios. Enfrentada a las palabras de Stefan, Irina afirma que se debe asumir la imposibilidad de ser santo, admitir la condición profana del ser humano y aceptar las limitaciones mortales. Lo contrario empuja irremediablemente al pecado y la desesperación, que hay que combatir mediante la oración (idem, 423):

Votre péché c'est de vouloir vivre votre mort ici, sur la terre, poursuivit Irina [...]. Mais sur la terre l'homme est obligé de ne vivre que la vie. Sa vraie mort il la vivra dans le ciel. S'il essaie de vivre sa mort sur terre, il pêche et se consume dans le désespoir. Et alors il ne vit pas vraiment et il ne meurt pas non plus. Il est comme une sorte d'âme en peine... [...] Et c'est un grand péché de vouloir vivre comme les saints si Dieu ne nous a pas trouvés dignes. Si Dieu nous a destinés à vivre, comme les hommes, comme les vivants, à vivre sur la terre... (idem, 475).

Únicamente en el Cielo se podrá alcanzar simultáneamente todo lo que en la tierra nos es accesible de forma fragmentaria y sucesiva. Exclusivamente la gracia de Dios nos convierte en santos y nos entrega el Absoluto. Irina y Baleanu, que lo son, habitan la atemporalidad y lo evidencian con los dones de la consolación y de la profecía (idem; 306 - 307, 387, 398, 442). Vintila Horia nos ayuda, de nuevo, a concluir nuestro razonamiento: "Está claro que la visión es atemporal, profética, y posible sólo sobre las bases de la concepción cíclica de la historia [...] pues la integración dentro de una concepción progresiva del tiempo excluye la posibilidad de una mirada visionaria" (1982, 391).

De acuerdo a la terminología utilizada, podemos concluir que la imagen del laberinto domina los planos de la "fábula" y la "trama", aunque en este segundo nivel nos hayamos limitado, hasta ahora, al estudio de los personajes.

3.13. Los elementos formales: en función del factor temporal.

Éste es el momento en que conviene ampliar esta hipótesis al resto de los elementos técnicos de construcción de la novela, que se apoyan en el tratamiento formal "du temps du récit" (Todorov, 1981a, 145), fundamentalmente, y, en menor medida, en el modo de presentación de los espacios y figuras de ficción que los pueblan. Nuestra idea es que se produce una fuerte contradicción entre ambas vertientes, orientándose la una, en cierto sentido, y como intentaremos demostrar, hacia los procedimientos de la novela moderna, mientras la otra camina hacia la novela de raíz realista-deminonónica.

"El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la semejanza entre la temporalidad de la historia y la del discurso" (idem, 145). La simultaneidad o incluso, la sucesión "natural" de unos acontecimientos que se realizan en la línea temporal que va desde el pasado al futuro, son necesariamente rotas dentro del relato, por las mismas condiciones de la escritura-lectura o por fines estéticos o conceptuales, dicho sea a propósito de Mircea Eliade.

Las unidades que nos interesan en el plano de la trama son las funciones, que se organizan en secuencias, a su vez divididas por Cl. Brémond en dos tipos: elementales, las que corresponden a las tres fases obligadas de todo proceso (apertura - realización - cierre) y complejas, la combinación de varias simples (por encadenamiento, encaje, etc.). De cualquier manera, se puede concebir la secuencia según diferentes modelos y, para otros teóricos de la literatura, no es más que una unidad de tiempo, de lugar, de personajes o de acción. Secuencias son las "escenas" en las que la historia se desarrolla ante los ojos del lector y los "sumarios", de clara tendencia a resumirla. En contraste con ellas, la "descripción" no es sino la expansión de un sujeto de los que integran la secuencia (un objeto, un lugar, un personaje).

En Forêt interdite, la combinación de diversas historias responde a lo que Todorov llama, en el artículo citado, "la alternancia. Consiste en contar las dos [o tres, o...] historias simultáneamente, interrumpiendo tan pronto una, tan pronto la otra, para retomarla a la siguiente interrupción" (idem, 146). De Viziru pasamos a Vadastra, de éste a Catalina, de Rumanía a París o Londres, de Birish a Joana, de Ileana al profesor Antim y así indefinidamente. Lo que les sucede a todos ellos se va presentando a retazos, dejando algún dato en la ignorancia total o parcial, y propiciando que los personajes y los temas subyacentes en el texto se vayan precisando poco a poco, tal como conoceremos lo sucedido con Mme. Zissu, Ionel Paraschivescu, el automóvil o el misterio de la mirada de "19 de octubre" de Catalina (Eliade, 1955, 127). De este modo, en su organización exterior, la novela aparenta ser una suma de cuadros seleccionados, que constituyen acontecimientos puntuales y particulares descritos sobre un fondo histórico, de fragmentos que concentran en sí la amplitud de los doce años que en ella se recogen (Eliade, 1973, 110). Hay que saltar, resumir hechos porque lo importante no es el fresco de Historia rumana, sino los destinos de los personajes (idem, 151). Cada una de estas escenas se desarrolla muy lentamente, como comprobamos leyendo la entrevista de Vadastra con su jefe Protopescu o con una amante de Baleanu, o las visitas de Stefan a la casa de Birish, su recorrido con

Bursuc por tierras de Moldavia, la estancia de Bibicescu en casa de Irina, los encuentros entre Birish y Catalina, y etc. El ritmo temporal se acelerará en los últimos capítulos.

Por añadidura, la discontinuidad alcanza no sólo a cada cuadro aislándolo de los otros, sino también a uno solo que puede verse interrumpido y luego retomado, como el primer encuentro entre Stefan e Ileana, narrado intermitentemente pero casi en su totalidad, pues se volverá a él en mil ocasiones a lo largo del capítulo I de la 1ª parte. Conversaciones, recuerdos surgen esbozados apenas y, más tarde, vuelven una y otra vez hasta que son reconstruidos por el lector.

La "alternancia" entre las varias historias no implica, por otro lado, el desarrollo lineal de los hechos argumentales; aunque los sucesos relatados en la parte I de la novela se daten entre junio de 1936 y enero de 1942 y en la II, entre marzo de 1944 y junio de 1948. Hay una sincronización continua entre el pasado, el presente y el futuro que se mezclan entre sí. En el texto, hay reiteraciones, proyecciones y retrospectivas, resultados de asociaciones entre experiencias, que, sobre todo éstas últimas, con frecuencia no parecen unidas a la acción principal. A veces, aportan temas secundarios, pero fundamentalmente ayudan a disponer la acción del tiempo (Spaltmann, 1982, 380).

La ruptura cronológica nos hace saltar de un año a otro, y avanzar y retroceder, como cuando asistimos primero al regreso de Viziru a casa tras su salida del campo de prisioneros y luego a su previa liberación (Eliade, 1955, 195); muchas veces sin conciencia inmediata por parte de quien está leyendo, que advierte después la lógica temporal. Tomemos el capítulo I de la 2ª parte, que se inicia en una fecha indeterminada, que concretamos cuando páginas adelante, se fija en relación al año anterior: "L'idée avait germé en lui un an plus tôt, un soir de l'hiver 1943" (idem, 373). El texto es una especie de puzzle del que nos van dando piezas, que deberemos colocar en su puesto más tarde o más temprano, sin prejuicio de que, al final, nos sobren algunas o algunos huecos se queden vacíos.

Igual que las fechas se mezclan, lo hacen las palabras y los pensamientos de los personajes. Es difícil encontrar fragmentos lo suficientemente cortos como para poder citarlos y tan largos como para que sean ilustrativos de lo que escribimos. En el siguiente, asistimos a tres planos temporales: el presente, en el que Birish reflexiona sobre la posibilidad de escribir un artículo sobre Partenie, que le lleva a recordar un diálogo con Viziru que, a su vez, relaciona con otro momento precedente:

Je pourrais écrire un article sur '*La Veillée funèbre*' se dit Birish en rentrant dans sa chambre. Il s'arrêta devant son miroir pour contrôler sa mise. Il se passa la main sur le sommet du crâne et arragea sa cravate. 'Je pourrais écrire quelque chose sur l'énigme de *La Veillée funèbre*. Je pourrais raconter ce que je sais, ce que j'ai appris. -Mais ne croyez pas que mes insomnies de cette époque-là...' avait commencé une fois Viziru, il y avait longtemps de cela. C'était après la visite de Birish à Ileana [...] (idem, 245).

A continuación, con otro ejemplo, iremos desde un día de junio de 1948 a otros anteriores hasta llegar a junio del 36:

Il était neuf heures passées. Il se leva de son bureau et descendit quatre à quatre les marches de l'escalier. Le concierge l'aperçut de loin et lui sourit.

"Vous essayez encore?" lui demanda-t-il en gardant son sourire.

"Je lui ai donné cent francs. Il a dit qu'il était revenu exprès de la statue Bratianou. [...] Je lui ai dit qu'après neuf heures du soir..." Capitaine Sideri...

"Personne ne répond, fit le concierge. Il n'est pas chez lui. Il n'est pas rentré".

"Il s'est échappé de Roumanie pour la retrouver. Il n'y a là aucun secret." Attentif et patient, il continuait d'écouter la sonnerie du téléphone qui retentissait, stridente, dans le bureau de Mishou Weissmann, boulevard Murat (idem, 616).

Paralelamente, vamos de la mente de alguien que está rememorando una escena a oír la voz de uno de los forman parte de ella y después, la del que imagina:

Aux environs de Noël, en rentrant un soir chez lui, il avait entendu une grosse voix d'homme [...]. C'était Gheorghe Vasile. [...] 'À votre santé, monsieur le professeur! cria-t-il en l'apercevant. Nous rentrons de notre mission et nous passons voir nos amis. [...] Je les ai cachés! Je les ai enterrés! Les bolcheviks ne metront pas la main dessus, même s'ils les cherchent pendant cent ans!... [...]

- ...Il a enterré sa bibliothèque dans une sorte de caveau, sous la chapelle du cimetière. On se croirait revenu au temps des invasions barbares. [...]

Il s'interrompit et porta la main à son front, puis il la passa sur le haut de son crâne [...] Sa mine était sévère et très concentrée. Puis d'un seul coup il éclata de rire. Catalina leva brusquement la tête.

'Je suis un imbécile!... fit-il l'air rêveur quand son rire se fut calmé. Il a fallu que vienne un instituteur rural, un maniaque à peu près alcoolique, pour que mes yeux s'ouvrent et c'est lui qui me montre ce qui se passe autour de nous, qui me révèle le sens de l'Histoire!... (idem, 440).

Es evidente que si en lo relativo a los datos cronológicos y los personajes se nos conduce de uno a otro, este hecho impondrá igualmente cambios espaciales. Por poner un par de ejemplos de entre los muchísimos posibles, refirámonos simplemente a las primeras páginas del libro, con los saltos continuos entre la "habitación secreta" y el bosque de Baneasa:

"Savez-vous que vous commencez à devenir intéressant?" lui avait-elle dit.

"Qui frappe donc comme ça tout le temps?"

C'était la voix de Daniil. [...]

-On devrait appeler le portier', déclara Vadastra d'une voix forte.

Stéphane sourit dans l'obscurité. 'Savez-vous que vous commencez à devenir intéressant?'
avait-elle répété [...] (idem, 31);

o al capítulo VIII de la 1ª parte, cuando Stefan Viziru es retenido al ir a subir al avión que ha de trasladarlo de Londres a Lisboa. Mientras el registro se produce en el aeropuerto, él retrocede hasta el instante en que, en la Embajada rumana de la capital londinense, se originó el pequeño y extraño incidente que ha levantado las sospechas del contraespionaje británico; y más lejos aún, hasta el día, años antes, en Bucarest, en que oyó por primera vez el nombre tan peligroso de Duma, o, para finalizar, refirámonos al IX, en que se intercala el presente con el relato del segundo encuentro con Anisie y una especie de "cuento de hadas" con éste último y Dios de protagonistas, que Viziru inventa para su hijo.

Otro medio para que el lector se encuentre perdido es el no fijar claramente las fechas en que los sucesos acaecen, y nada más evidente a este respecto que la escena inicial, que sabemos pasa en la noche de San Juan (idem, 13) después de haber leído parte de lo que entonces sucede. Bien es cierto que las referencias temporales están constantemente marcadas: "Un soir frileux du début de mars" (idem, 58), "c'était le premier jour de printemps véritable, cette année-là" (idem, 139), "trois jours plus tard" (idem, 213), "vers minuit" (idem, 276), "au cours de l'été" (idem, 456), y el paso del tiempo también: "Je ne sais même plus combien d'années se sont écoulées depuis lors... Il faut toujours que je fasse un calcul. C'était vers 1935 ou 1936. Il y a donc onze ou douze ans de cela..." (idem, 551); pero lo es más decir que la fecha justa se nos proporciona indirectamente, y ninguna más significativa que la del comienzo de la novela: "Quand il lui parlait ainsi, trois ans auparavant, en 1933, Joana avait vingt-trois ans, huit ans de moins que lui..." (idem, 26) o "Cela s'est passé il y a dix ans [...] Dix ans, ou presque, J'étais dans ma chambre secrète" (idem, 464), "Joana et Razvan sont partis depuis deux ans" (idem, 472).

En definitiva, podemos concluir diciendo que en el nivel del discurso asistimos a una "deformación temporal" que en el caso de Mircea Eliade guarda relación con su

filosofía, y no está ligada a razones estéticas, y que apoya el sentimiento de que en sus obras todo significa, todo está elaborado para construir un mensaje, sin dejar lugar a la inspiración.

Comoquiera que sea, el tiempo histórico, real responde a una sucesión infinita de días, semanas, meses y años; que, aunque difícil de calcular, no deja de ser fijada, con especial insistencia en los números míticos del 3 y el 4 en lo que respecta a las fechas exactas de ciertos acontecimientos. El 3 y sus múltiplos son cifras de lo divino, lo metafísico e implícitamente de la muerte en el orden humano, y siempre figuran en relación con Ileana; mientras que, a su vez, el 4 y sus múltiplos afectan a acontecimientos que dependen de lo real, estrechamente ligados a Joana. La combinación entre ambos se produce en la vida de Stefan, remitiendo siempre al 12, cifra de un ciclo cósmico o al 14, cifra de uno iniciático. Roxana Sorescu, cuyas hipótesis seguimos en estas líneas (1986, 126 - 127), afirma que a partir de ellas es posible justificar cualquier fecha del libro.

Coincidiendo con el tiempo exterior, hay otra duración que no es cronológica, que no está datada, que puede ser reversible, en la que pasado, presente y futuro no son distintos, así como en nuestra mente coexisten todos ellos, y como en la lectura pasamos de uno a otro. Lo que es un caos aparente de fragmentos equivale a un orden continuo profundo, que, no obstante, hay que esforzarse en encontrar, porque todo lo que vale la pena saber es difícil de aprender y obliga a superar un conjunto de pruebas. Como decíamos al empezar el análisis formal del texto, el lector es introducido en un laberinto, en el que dará vueltas por viejos y nuevos caminos hasta llegar a la salida, tropezando en las mismas obsesiones, continuamente repetidas: la pintura, el automóvil, la relación entre Partenie y Joana, la persecución de Ileana.

Si analizamos un poco más detenidamente algún capítulo, el IV de la 2ª parte de Forêt interdite, sin ir más lejos, reparamos en que se produce una acción externa bajo la que discurren los pensamientos de los personajes, que escapan al momento presente para alcanzar otros ya vividos. Hay, en consecuencia, un tiempo que corre por fuera del ser

humano y un ritmo interior. El capítulo se inicia con una conversación entre Stefan y Birish, tras la cual nos dirigimos a 1912 - 1923 en que se narra la aventura amorosa vivida por un tío del segundo. Lectores-espectadores, ante nuestros ojos aparece esta secuencia, que se inscribe dentro de la principal por el sistema del "enchâssement" (engarce) descrito por Todorov (1981a, 146). En la siguiente escena abandonamos este relato y retomamos el de la entrevista entre los dos personajes, que, según advertimos en el episodio inmediatamente posterior, es más bien el recuerdo que de ella, que ha tenido lugar en noviembre de 1945, está teniendo Viziru en una estación de Moldavia, siete meses después, en julio de 1946. Tal como debemos esperar, las fechas no son explícitas, y se llega a ellas relacionando y deduciendo diferentes datos. He aquí, entonces, que estamos en Moldavia, julio del 46, metidos en un tren que no acaba de arrancar. A partir de este momento se produce la alternancia entre lo que Viziru vive y ve a su alrededor y las imágenes que recuerda, que son las que le han llevado hasta allí y que, en algún caso, aún le arrastran más atrás, hacia otros diálogos con Birish, con Irina, la búsqueda de Ileana y las palabras de ruptura del último encuentro entre ellos, descrito al final del último capítulo de la 1ª parte.

Elle est à Zinca, se dit-il en poussant un soupir de soulagement. Tu iras me chercher à genoux jusqu'au bout du monde et tu ne me trouveras plus!... Et pourtant elle est rentrée en Roumanie. Elle se cache en ce moment à Zinca!... [y anotemos la brusca transición entre las voces narrativas de los personajes (Eliade, 1955, 476)].

Comprimir la narración y seguir a los personajes obliga a una pluralidad de ritmos temporales que desvelen su significación profunda. En el texto, pasamos del tiempo "fantástico" durante el encuentro en el bosque, al tiempo "psicológico" de los primeros capítulos, que están dominados por las preocupaciones metafísicas de los personajes, y, paulatinamente, es sustituido por la poderosa presencia del tiempo histórico, que se anula

con el regreso al "fantástico" del inicio, en una nueva Noche de San Juan de 1948 en otro bosque (Eliade, 1973, 151 - 152).

Es superficial añadir que la fragmentación, la mezcla de tiempos, espacios y el juego con los puntos de vista son la base de la práctica novelística contemporánea, tendentes a hacer de la lectura una participación activa, "re-creadora". Paradójicamente, Mircea Eliade certifica en sus escritos autobiográficos su absoluto rechazo de estas técnicas, por ejemplo en las siguientes líneas, escritas mientras trabajaba en Forêt interdite (idem: 5 de enero de 1952):

Le soir je continue, non sans effort, *Le Bruit et la fureur* de Faulkner. De tout ce que j'ai lu de lui jusqu'ici, ce livre me semble le moins réussi. La technique date: 1930, les influences de James Joyce, de John dos Passos. A quoi bon ce long, absurde, inintéressant monologue intérieur d'un neurasthénique au seuil du suicide? [...] Mais où peut mener un tel procédé? A l'univers cabalistique du dernier James Joyce: chiffre, solidarité mystique des sons, des espaces, des lumières; univers séminaux, multidimensionnels (idem, 168).

En mucho del arte moderno, en general, y no sólo de la literatura, Mircea Eliade identifica el gusto por lo desarticulado sin sentido, una regresión hacia lo amorfo y caótico; que, en su opinión, no es nada más que la primera etapa de un proceso más complejo de protesta contra el mundo tal como es hoy, y de deseo de otro que reemplace imágenes y valores anticuados (idem, 245).

El tipo de novela que el creador rumano propugna es el que llama "roman-roman", que muestra "la dimension autonome, glorieuse, irréductible de la narration", que es "formule réadaptée à la conscience moderne du mythe, de la mythologie" (idem, 168): lo esencial es contar cómo algo ha sucedido y qué ha pasado después.

La función de la novela es, como la del mito, "expresar plástica y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente" (Eliade, 1981d, 419) y no

complacerse en el formalismo artificial y en la demostración de la técnica, la cual nunca le ha interesado en sí y cuyo triunfo identifica con el de la "insignificancia", la imposición de lo "deshumanizado por excelencia", la expresión del "secreto", la "esterilidad" y el "aburrimiento" (Micu, 1991, ix). Por encima de ésta, el arte debe ofrecer la "possibilité de changer et d'améliorer, chez le lecteur, sa vision personnelle du monde. Elle ne l'aide pas à 'grandir' et à 's'ouvrir' vers le monde" (Eliade, 1973, 517).

Pese a semejantes declaraciones, Forêt interdite será la última novela de este tipo que escriba Mircea Eliade, quien, a partir de ella y de su escaso éxito literario, se dedicará a los relatos y novelas cortas dentro del género de la literatura fantástica.

Aunque rechazando la cortedad de miras de los escritores realistas, es inevitable que emplee alguno de sus recursos; también por la necesidad de fijar exactamente el mundo histórico-real sobre el que recorta sus ficciones, anotando detalladamente todos los movimientos de los personajes:

Il fronça les sourcils, releva la tête, et la tourna doucement jusqu'au moment où son monocle n'apparut presque plus. Du coin de l'oeil il coula ses regards vers la glace et se contempla délicieusement. Puis, d'un geste brusque il enleva son képi, recula et partit d'un éclat de rire bref et nerveux. (Eliade, 1955, 96),

o haciendo una descripción completa de ellos:

À ce moment la porte s'ouvrit et un vieillard fit son entrée. Son crâne était à peu près dégarni au-dessus du front mais une masse abondante de cheveux blancs lui tombait sur la nuque.

Il était curieusement vêtu. Il portait un pantalon rayé, un pull-over jaune vert, couleur citron, et une tunique noire à moitié déboutonnée (idem, 317).

3.14. El "mensaje" de Forêt interdite.

A la vista de la concepción que de la novela en general y de esta concreta, afirma el estudioso y novelista, todo lo que hemos escrito a propósito de Forêt interdite y el propio texto tienen que concluir planteándose cuál sea su significado:

Le destin de ce livre dépend des premières cent pages où tout est camouflé. Le lecteur pourrait avoir l'impression de se trouver devant un roman quelconque, un peu confus, prolixe et maladroit. Pour se rendre compte qu'il s'agit de *tout autre chose*, pour démasquer le camouflage (Eliade, 1973, 353).

En el proceso de comunicación, se producen dos actividades fundamentales: la codificación que realiza el emisor y la decodificación por parte del receptor, equivalente, siendo la lectura crítica una más de sus posibilidades, al enfrentamiento de dos historicidades: la del texto y la suya propia, iguales en ocasiones, pero correspondientes a épocas diferentes por lo general.

¿En qué consiste dicha decodificación? En la creación o atribución de un sentido a un mensaje adoptando como punto de partida los rasgos formales del texto, tomados como instrumentos para la interpretación.

Si el autor es, dentro de ciertos límites, porque no siempre conoce toda la verdad sobre sus obras (Frye, 1977, 18), el garante de la construcción semiótica del texto; el lector lo es de su pragmática semiótica, es el responsable de una cooperación textual que permitirá que los significados a los que remiten los significantes sean integrados en un sistema cultural.

El primer factor a la hora de su interpretación, consiste, por tanto, en situar el texto dentro de su contexto o sistema cultural. Para Y. Lotman y la Escuela de Tartu (1979), "cultura es el conjunto de informaciones conservadas en la memoria común de la Humanidad o de otros colectivos sociales más restringidos" mediante un sistema de signos;

y el "texto", una información fijada a través de alguno de los lenguajes de la cultura y según determinadas reglas, lo que permite que se mantenga en la memoria colectiva.

En definitiva, el concepto de cultura viene a definirse como la suma, de carácter semiótico y verbal, del conjunto organizado de sistemas de expresión y del de comportamientos humanos (Segre, 1985, 145).

La obra literaria comunica un mensaje y, a la vez, denota, gracias a elementos de *tipo genérico o gramatical relativos a la retórica y estilística, cual es el tipo de mensaje* seleccionado por el emisor, mientras facilita la descodificación mediante señales que guíen al lector y que dibujen un "horizonte de expectativas".

Ahora bien, tan cierto como que la obra remite a un sistema cultural, es que se encuentra aislada en éste, que no se recoge de manera unívoca en ella, cuya interpretación sólo es posible gracias a las aserciones que figuran en el texto, consistiendo en esto precisamente su "autonomía" (Schmidt, 1987, 208).

El receptor, desconociendo el sistema de presupuestos del texto, "empleará hipótesis heurísticas tomadas de su propio sistema" (idem), pasando de las estructuras narrativas a las actanciales e ideológicas por la proyección de sus propios códigos de naturaleza ético-religiosa. Dado que estos códigos difieren de un momento a otro y de un receptor a otro, no deben extrañar las variaciones de interpretación de los textos, que llegan incluso a una desviación del mensaje, sin pérdida de coherencia para cada lector.

De este modo, el trayecto narrativo acaba por cerrarse, ya que la intención del relato no es otra, en un principio, que, exponiendo series de acciones verosímiles, reflejar "una experiencia o una concepción del mundo [...] El discurso sobre hechos y acciones desarrolla, por tanto, implícitamente otro discurso, el de las ideas" (Segre, 1985, 355).

Al fin y al cabo, la experiencia estética es el camino más directo para la apertura a otro mundo más allá de la realidad cotidiana (Jauss, 1986, 33), al mismo tiempo que proporciona un medio de transmisión de "normas y contenidos sobre la praxis vital" (idem,

35), con capacidad preorientadora, aportando una serie de estímulos intelectuales o cognoscitivos, como la curiosidad o el placer de aprender (Booth, 1974).

Para captar el sentido de la novela que analizamos, nada mejor que retomar una idea ya recogida en páginas anteriores, la de que el texto pretende "camoufler parfaitement toutes les significations transhistoriques sous le concret des événements historiques" (Eliade, 1988, 157).

Qui donc a dit que les miracles sont inconnaissables, voulant entendre par là qu'ils se camouflent parmi les événements de tous les jours, qu'ils sont accomplis, en apparence, par des gens qui nous ressemblent, à nous tous, -par des gens du commun? (Eliade, 1955, 221).

La intención de Mircea Eliade se resume en hacernos reflexionar sobre nuestra relación con lo existente, a partir de la idea implícita, que procede de su antropología filosófica (Couliau, 1978, 203 - 211), de que toda realización humana verdadera se hace fuera de la Historia, incluso contra ella. En este sentido, la creación literaria le permite profundizar de forma más independiente en ciertos problemas que animan su obra erudita (Al-George, 1978, 341)

Para ser ciertamente libre y digno de tal nombre, el ser humano debe superar todas sus limitaciones, que no son sino "terror de la Historia", es decir, miedo del tiempo y la muerte ineludibles:

nous sommes tout le temps les esclaves de l'Histoire. La terreur des événements n'est pas seulement humiliante pour chacun de nous, en tant que être humain, mais elle est, au bout de compte, stérile. Il ne sort rien de bon de ce contact permanent avec l'Histoire. Nous ne nous enrichissons pas, nous ne découvrons rien qui mérite, en vérité, d'être découvert... (Eliade, 1955, 267).

Únicamente lo extra-histórico, lo que está fuera del tiempo y de la muerte, puede permitir sobrellevar el absurdo de la vejez y el aniquilamiento de la vida. Para Stefan Viziru, como para el propio filósofo, como para la mentalidad primitiva y tradicional, ambos conceptos no tienen una existencia real, dado que son transitorios. Justo lo contrario mantienen las civilizaciones occidentales, quienes, de manera paradójica, nos han colocado al borde de la destrucción total, y no como resultado de una situación concreta, tal, por ejemplo, la 2ª Guerra Mundial, sino porque ello pertenece a la esencia de una cultura que ha vivido vuelta completamente hacia su destino:

La faute est plus ancienne. [...] Notre chute a commencé depuis longtemps, et même depuis très longtemps. Hitler, Staline et les autres ne sont que des agents par lesquels la décomposition accélère d'elle-même son processus... Si ce n'étaient pas eux, ce seraient d'autres... (idem, 337).

La Historia sólo produce horrores y visiones catastrofistas, a diferencia del optimismo subyacente en la perspectiva no histórica, que nos habla de la eternidad. Ese optimismo, que es el mismo de Eliade, confía en que de la destrucción total saldrá un hombre nuevo, como ha sucedido a lo largo de todos los ciclos cósmicos.

Sin embargo, la solución no está en una aniquilación llena de esperanza, sino en la integración de los valores del Occidente y el no Occidente, en la "coincidentia oppositorum":

Et moi je rêve de m'échapper un jour du temps, de l'histoire, répliqua Stéphane. Mais non pas au prix de la catastrophe que vous annoncez. L'existence humaine me paraîtrait vaine si elle se trouvait réduite aux seules catégories du mythe. [...] Moi, je croyais, j'espérais même en la possibilité de sortir du temps, dès ce monde-ci, dès ce monde historique. N'importe quand l'éternité nous est accessible. Le royaume de Dieu est n'importe quand réalisable sur la terre, *hic et nunc*... (idem, 336).

En cualquier caso, la salvación, como para los ortodoxos, es individual, aunque sólo en la medida en que trasciende y asume lo social:

il ne peut pas le faire à la place d'un autre. Il ne peut le faire que pour lui... Je dirai, en utilisant la terminologie chrétienne, que l'homme ne peut plus sauver que lui, -lui seul. Il ne peut plus aider un autre à se sauver (idem, 337).

El modelo en este empeño es Parsifal, el del Santo Grial y el Rey Pescador (idem, 338 - 340), ejemplo, por añadidura, de pervivencia de un rito iniciático en la literatura europea, elaborada desde el siglo XII, en torno a la "Materia de Bretaña" (Eliade, 1975, 207).

La leyenda de Parsifal ha sido comentada por el historiador de las religiones en varios artículos, a uno de los cuales parece hacer referencia Viziru en Forêt interdite: "J'ai lu il y a longtemps un article dans lequel on commentait un détail de la légende de Parsifal" (idem, 338). Dicho detalle alude a la pregunta que Parsifal le dirige al Rey Pescador, ignorando "la etiqueta y la cortesía" de interesarse por su salud (Eliade, 1983a, 59): "¿Dónde está el Graal?"; sobre la que que Viziru mantiene la misma opinión que su creador, tal como que aparece en, por ejemplo, Imágenes y símbolos, subrayando el hecho de que lo esencial es la pregunta y no tanto la respuesta:

estas pocas palabras eran el problema central, el único problema que podía interesar no sólo al Rey Pescador, sino al Cosmos entero: ¿Dónde se halla lo real por excelencia, lo sagrado, el Centro de la vida y la fuente de la inmortalidad? ¿Dónde estaba el Santo Graal? [...] no sólo existe una íntima solidaridad entre la vida universal y la salud del hombre, sino que *basta con plantear el problema de la salud*, basta con plantear el problema central, es decir, *el* problema, para que la vida cósmica se regenere perpetuamente. Porque muchas veces -como parece mostrar este fragmento mítico- la muerte no es más que el resultado de nuestra indiferencia ante la inmortalidad (idem, 59).

Dos consecuencias son fácilmente deducibles de este fragmento. Primero, que de ahí la importancia otorgada por Mircea Eliade a la necesidad de una "élite", es decir, de aquellos que haciéndose la pregunta esencial, sustenten la existencia:

si les hommes continuent à vivre *bien portants*, si le Cosmos reste fidèle à ses rythmes, c'est pour cette seule raison: à savoir qu'un certain nombre d'êtres choisis se posent des interrogations -certains élus, tel Parsifal,- qui souffrent pour notre paresse spirituelle. Peut-être deviendrions-nous, en une nuit, stériles et malades s'il n'y avait pas, dans chaque pays et à chaque moment historique, certains hommes décidés et illuminés qui savent se poser l'interrogation juste... (Eliade, 1955, 340).

La segunda deducción afecta a las relaciones entre el Hombre y el Cosmos, que refleja el estado de aquél. Cada ser humano es responsable de toda la creación, del mismo modo que la indecisión de Viziru a la hora de buscar a Ileana, de salir a perseguir el Absoluto, ha causado, en parte, la terrible sequía que asola Rumanía:

Ma rupture intérieure se refléterait sur le monde entier... [...] Pendant des mois je n'ai pas compris qu'au moins en partie la sécheresse de l'année dernière était due au fait que j'étais un homme déséquilibré: je n'avais pas cherché Ileana. [...] La sécheresse de Moldavie était en partie la conséquence de notre sécheresse spirituelle. [...] Si j'avais su, moi aussi, poser la juste question, peut-être la sécheresse aurait-elle fini. [...] Au fond de mon âme, je sens que je suis moi aussi responsable de tout ce qui se passe aujourd'hui dans le monde. Si j'avais cherché Ileana, peut-être qu'une au moins des choses terribles qui se sont produites dans le monde ne se serait pas produite... (idem, 548).

El espíritu se proyecta sobre la materia, y el Cosmos necesita del equilibrio de los individuos y las sociedades:

je comprenais de mieux en mieux que je suis coupable de tout ce qui arrive dans l'univers. Je suis coupable parce que je ne suis pas un homme formant un tout, je ne suis pas une unité harmonieuse. Je suis un individu désaxé, je n'ai pas de centre. Il est probable que d'autres, des millions d'autres, sont comme moi. Et comme, pour les sociétés modernes, le *monde* signifie de moins en moins le Cosmos et de plus en plus l'Histoire, vous vous rendez compte des répercussions que ce déséquilibre intérieur peut avoir hors de nous. Comment pourrions-nous être des créateurs en Histoire, nous, quelques dizaines de millions de déséquilibrés? (idem, 549).

En definitiva, el mensaje de Eliade es que hay una realidad más profunda escondida bajo lo banal y común, es decir, que lo profano camufla lo sagrado, aunque simultáneamente permite vislumbrarlo a través de aberturas en su misma naturaleza. El Destino que se cumple en cada uno descubre la trascendencia bajo el camuflaje de la Historia y su evidencia puede suponer en la conciencia del hombre sin religión, el mismo papel que lo sagrado en la del hombre religioso (Al-George, 1978, 345). Y una vez identificado lo trascendente, la obligación del ser humano que lo consigue, es difundirlo a los otros, como intentan hacer Stefan Viziru y Petre Birish. Sin embargo, el mensaje que ha costado tanto esfuerzo aprender, se olvida, porque en las circunstancias cotidianas pierde su esencialidad: sólo se puede olvidar lo que de algún modo ya está olvidado, se pierde lo perdido previamente, al igual que sólo es posible aprender lo ya aprendido (Eliade, 1955, 544). Escapar a la Historia es, sobre todo, "se souvenir intégralement de certaines révélations" (idem, 545).

Como escritor e historiador de las religiones, Mircea Eliade se compromete a recoger el mensaje y transmitirlo, haciendo de la literatura un valor de sentido simbólico: "le mot n'était rien d'autre que le véhicule d'une réalité sacrée" (idem, 341), y rechazando cualquier otra apreciación sobre ella como insuficiente: "Quelle que fût ma réponse, vous ne me comprendriez pas. Il y a aussi un problème de langage dans tout cela" (idem, 340).

CAPÍTULO 4

EL RELATO DE MIRCEA ELIADE ENTRE LO REAL Y LO FANTÁSTICO

4. EL RELATO DE MIRCEA ELIADE ENTRE LO REAL Y LO FANTÁSTICO.

4.1. La "poética de lo fantástico" en Eliade.

Para acercarnos al estudio de los relatos de Mircea Eliade posteriores a la 2ª Guerra Mundial, nada más apropiado que partir de una afirmación suya en la que encontramos la clave de todo este conjunto, aunque en principio él sólo la aplique al cuento titulado "El burdel de las gitanas":

cette histoire ne "symbolise" rien, elle ne transforme pas la réalité immédiate par un chiffre. La nouvelle *fonde* un monde, un Univers indépendant de la géographie et de la sociologie du Bucarest [...] Il ne faut pas chercher à *quoi se réfèrent* les différents épisodes dans la réalité qui nous est accessible à nous, ni ce que *représente* tel personnage ou tel autre. C'est la présentation d'un Univers *nouveau*, inédit, ayant ses lois propres - c'est cette présentation qui constitue *un acte de création* et non seulement dans le sens esthétique du terme. En pénétrant dans cet Univers, en apprenant à le connaître, à le savourer - quelque chose vous est révélé. Le problème qui se pose au critique n'est pas de déchiffrer "le symbolisme" du récit, mais - en admettant que le récit l'ait *charmé, convaincu* - d'interpréter le *message* caché par la *réalité* du récit [...] Une *telle* littérature fonde son propre univers; tout comme les mythes nous dévoilent la fondation des Mondes, des modes d'être (animal, plante, homme, etc.), des institutions, des comportements, etc. (Eliade, 1973, 550: 5 y 10 de marzo de 1968).

Son palabras que exponen toda una poética y un análisis de la función de la literatura, y en las cuales descubrimos el camino por el que nos introducimos en la lectura y comprensión de una veintena de textos literarios escritos a lo largo de cuarenta años: el de la creación de un Universo con leyes propias no siempre concidentes con las que rigen la ordinaria existencia, pero gracias a las cuales se nos revelan aspectos fundamentales de ella, cuya percepción incluso puede verse modificada además por los propios textos, ya que,

como afirma el autor en su artículo "Camoëns y Eminescu", "una obra de arte, al aparecer, transforma el mundo". La superación de la condición humana exige, por añadidura, la negación de toda situación existencial asumida con anterioridad, puesto que la libertad absoluta implica el rechazo de las condiciones impuestas por el estable cosmos personal donde se habita.

El comienzo absoluto, el acto de crear sólo posible a partir de la abolición de lo previamente existente, se convierte, de este modo, en premisa de la posición estético - literaria de Eliade, y afecta por igual al orden ideológico y al plano formal.

De hecho, la estructura de las narraciones define un modelo de discurso deudor de este concepto; en el que, de acuerdo a la técnica de "in media res", la historia comienza siempre con una situación dada, aparentemente misteriosa o absurda, y unos personajes situados en ella, de tal manera que el momento inicial de sus aventuras o los primeros instantes de lectura resultan, en primera instancia, incomprensibles. Dicho esquema equivale a la secuencia caos - orden presente en los llamados "mitos de los orígenes", que recrean el surgimiento de un mundo nuevo donde todo será posible, donde "toutes les virtualités seront intactes" (Eliade, 1982, 104). La relación entre el principio y el fin de la "fábula", con su frecuente vuelta a la escena inaugural, confirma el acatamiento a unas ideas, las del "eterno retorno" y la continuidad del ciclo destrucción - creación - destrucción, concebidas en el marco teórico - científico de la historia de las religiones.

En consecuencia, podemos afirmar, junto con Marco Cugno (1990, 52 - 53), que la "poética de lo fantástico" específica del Eliade novelista comparte, y parte de, las mismas convicciones del estudioso, aunque la "práctica del texto" le acabe conduciendo por otros derroteros.

La siguiente cuestión a plantearse es, entonces, la diferencia entre ambos tipos de texto, literario y científico, es decir, las razones que justifican la elección de uno u otro en la escritura. En el caso de la narrativa, su ventaja radica en poseer su propia estructura temporal y en que las relaciones con los personajes son de índole imaginaria, no crítica; lo

que permite, tal como se dice en el relato "Adieu!", presentar un mensaje "no como un símbolo, [...] sino como una realidad inmediata, *hic et nunc*" (Eliade, 1984c, 73 - 4). El papel de la literatura será, por tanto, el de registrar una serie de hierofanías, al igual que sucede con los estudios de historia de las religiones, pero bajo la forma de un relato que presenta directamente los hechos, sin sofística ni comentarios (Simion, 1982). En definitiva, se trata de leer al Eliade novelista con las categorías específicas del Eliade filósofo, aún cuando aceptáramos su afirmación de que el acto literario revela sentidos teóricos, pero la actividad teórica no influye consciente ni voluntariamente sobre la actividad literaria.

Volviendo a los relatos concretos, y en relación con todo lo dicho, habremos de encontrar en ellos bien un acontecimiento sorprendente, bien un personaje excepcional, que constituyen el elemento "fantástico" en cuanto no se corresponden con hechos y seres semejantes a los del diario acontecer o imaginables como tales; pero cuya existencia, no obstante, tenderá a pasar, o lo será por completo, inadvertida, ya para aquéllos que la viven, ya para quienes les rodean. La técnica literaria de Eliade convierte la realidad cotidiana en maravillosa, partiendo de la tesis de que siempre lo es de antemano; y su propósito no es otro que enseñar a reconocer lo mágico con todos los instrumentos al alcance.

En cualquier caso, si partimos de la definición de Todorov, según la cual "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 1974, 34), vemos que, sin embargo, los protagonistas de los textos que estudiamos ignoran estar ante algo anormal y haber traspasado la barrera que separa el mundo cotidiano del ilusorio, identificados entre sí; y, en consecuencia, el lector tampoco es consciente de ello. "La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico" (idem, 42) y, para existir, debe poder optar entre diversas soluciones al dilema planteado.

Tal incertidumbre no existe en la escritura de Eliade, porque la ambigüedad exigida radica más bien en el contraste entre la manera excepcional en la que esperamos que se produzca el milagro y la manera no reconocible en la que en verdad se produce, es decir, en

la imposibilidad de aislarlo del acontecer diario. El milagro pertenece a la vida cotidiana, es un elemento más nada espectacular y en nada diferente de sus más humildes incidentes (Calinescu, 1978, 366). Es más: la verdadera naturaleza de todo lo que existe es el milagro. Cualquier acto se convierte en importante por la mera posibilidad de serlo (Biès, 1978, 336), y, por consiguiente, como escribe Alexandrescu, cualquier *significante* está duplicado y sus dos significados, aunque opuestos, conviven (1969, xxxix).

Dicho planteamiento corresponde al concepto de la "irrecognoscibilidad del milagro", tema central de la obra de Mircea Eliade sobre el que insiste continuamente en sus estudios científicos y que es igualmente medular en su definición de la literatura fantástica (Eliade, 1973, 427: 24 de junio de 1963).

Los temas familiares a ésta quedan transformados en la producción del autor rumano de dos maneras (Coates, 1978, 376). En primer lugar, integrando los hechos excepcionales en una perspectiva filosófica, que niega a los personajes y al lector la posibilidad de percibirlos como experiencias extrañas aisladas, pero no como acontecimientos naturales que encuentran su lugar en un todo armonioso y que poseen una significación para todos.

Por último, una segunda forma viene dada cuando rinde creíbles a los lectores los sucesos extraordinarios, al introducir sutilmente temas sobrenaturales en medio de un relato totalmente realista y en el que resulta imposible situar el paso de lo cotidiano a lo superior, para los seres ficticios que en él interpretan su papel y también para el lector.

La ambivalencia de cada acontecimiento consistirá, de este modo, en que lo aparentemente vano revela un universo de significaciones trascendentes, y lo aparentemente extraordinario o fantástico es aceptado por quienes lo viven, y es el caso de El viejo y el funcionario, como algo que cae por su peso y de lo que no piensan siquiera asombrarse (Calinescu, 1978, 364).

Todavía más, en algunas de las narraciones que comentaremos, lo fantástico gana en insólito porque la banalidad se hará doble, en el objeto o en el cuadro portadores de lo

sagrado - fantástico y en aquel a quien se le revela (Ierunca, 1978, 325): "bajo las apariencias de la más ramplona trivialidad, surge a veces la revelación de las estructuras profundas de lo real" (Eliade, 1994, 96).

La escritura misma, con su absoluta falta de espectacularidad, su "*discreción*" (Alexandrescu, 1969, xl), refuerza ese sentimiento de vulgaridad. Si bien es cierto que Eliade jamás ha escondido su desinterés por la belleza formal (por más que lo achacara a la premura a la que se veía obligado a producir sus obras) y que esa falta de estilo es evidente en toda su escritura literaria, en ninguna página como en las que forman su prosa fantástica es más evidente la intencionalidad del lenguaje prosaico de los personajes y de la propia escritura del autor, que esconde ella también un signo, el del ocultamiento de lo trascendente en lo más simple (Ierunca, 1978, 325 - 6). Con ello, el autor rumano se convierte en ejemplo de un grado cero de la escritura definido por Roland Barthes (1973) como una de las posibilidades de liberar al lenguaje de la literatura de su retórica, buscando una escritura neutra, transparente e instrumental al servicio del pensamiento.

Hay, por otro lado, una diferencia fundamental entre "el fantástico" de la primera época de nuestro autor y "el fantástico" posterior a la 2ª Guerra Mundial. Si en sus primeras novelas, el límite entre lo fantástico y lo ordinario surgía por contraste entre ambos y estaba claro para el lector y los personajes, en este periodo que estudiamos, lo Real y lo Irreal se confunden, "no son dos consideraciones opuestas, o en cualquier caso *separadas*, no se encuentran en tensión o en un 'equilibrio del terror', sino, por el contrario, están ahora *identificadas*, se encuentran en una perfecta *ósmosis*" (Alexandrescu, 1969, xxxviii). Ya no intervienen de forma violenta unas fuerzas extraterrenales para perturbar el orden lógico sino que

lo Irreal [...] se disfraza de Real, dejando aparentemente intactos tanto el mecanismo como la conciencia de lo Real [...] Fantástico ya no es el diálogo entre dos mundos, o la suspensión entre ellos, sino la presencia desconocida del uno en el otro (idem).

Se trata de un proceso por el cual ya no se puede aspirar a comprender lo Irreal, sino a reconocerlo en signos que se han vuelto indescifrables, porque la razón rechaza integrar lo fantástico en el Cosmos total y lo proyecta en el mundo del más allá (idem, xxxix).

En este punto se produce la divergencia entre la "práctica del texto" y la "poética" de que venimos hablando. Tras el primer momento de irrupción de lo "sagrado" en lo "profano", se da en los cuentos y novelas de Eliade otro en el que figura siempre un intérprete de los signos de aquel, para acabar desembocando en una etapa final de su escritura literaria en la que el significado presentado se muestra incomunicable e inaccesible para siempre. Lo real ya no se abre hacia el sentido, nada se desentraña, "el 'código' es ilegible porque la 'clave' es desconocida" (Cugno, 1990, 52 - 53). En lugar de revelar "una nueva mitología" salvadora, se proponen enigmas que remiten a otros enigmas aún más complejos: cada historia particular tiene un sentido oculto, pero éste es ya otra historia.

Frente a lo fantástico de la presentación de la literatura moderna, donde se despliegan unos sucesos oscuros, unas fuerzas ajenas que alteran el mundo y que son finalmente de imposible interpretación; Mircea Eliade introduce el "fantástico de la interpretación", que implica la creencia en una verdad irreductible que se oculta a sí misma al enseñarse. Al final, la literatura acaba siendo una aventura hermenéutica optimista, que revive en el universo de lo maravilloso, imágenes, metáforas y símbolos en los que centrar la esperanza de una anamnesis de esa verdad mítica. Contar es interpretar, narrar es la actividad cognitiva por excelencia (Calinescu, 1982, 156; 1989, xxxvii).

Para finalizar con esta introducción, conviene profundizar en la distancia que media entre el fantástico del escritor rumano y el descrito por Tzvetan Todorov en su Introducción a la literatura fantástica. Junto a Todorov nos enfrentamos a un género en el que el factor extraordinario funciona para describir un universo fantástico llamado a provocar un efecto particular sobre el lector, cuya actitud frente a él deberá ser la de rechazar cualquier explicación más o menos alegórica que pueda concedérsele.

En dicho género, lo fantástico se convierte en centro de la organización de la intriga, que consiste, precisamente, en la ruptura de un equilibrio inicial y la búsqueda de un segundo equilibrio, ambos "perfectamente realistas" (Todorov, 1974, 195). En la prosa fantástica de Eliade, por el contrario, lo sobrenatural, siendo también la "ruptura de una ley" (idem, 196), modifica la situación sin vuelta atrás posible.

En definitiva, podemos concluir que si el fantástico estudiado por Todorov es, siempre y en esencia, un "fantástico - literario", en nuestro escritor e historiador de las religiones, el mismo está al servicio de un conocimiento del mundo que responde a una concepción filosófico - antropológica, que guarda relación, a su vez, con otros conceptos procedentes del ámbito de la literatura y el mito.

Al margen de la unidad que la poética y la práctica textuales configuran para todas las narraciones, en función de ese elemento "fantástico" citado, de en qué consiste o a qué hace referencia, clasificamos los cuentos y novelas breves del autor rumano en varios grupos, sin dejar de admitir la evidente relatividad de una tal división, ya que el mismo texto, en función del enfoque desde el que se le observe, puede considerarse como perteneciente a tal o cual tipo. Nuestra hipótesis de investigación no es sino un ensayo de clasificación basado en afinidades, y pretende simplemente ser el punto de partida del periplo de un lector por estos veinte textos narrativos, durante el cual tendremos que subrayar los múltiples hilos que se tienden de uno a otro y la intensa unidad que subyace en su fondo.

4.2. La ciencia como hipótesis fantástica.

Bajo este epígrafe reunimos las cuatro narraciones tituladas en francés o español, según estén o no traducidas, "Le macranthrope" (1945), "Las Tres Gracias" (1976), "Le temps d'un centenaire" (1976) y "Dayan" (1980); agrupamiento que viene justificado por el hecho de que en ellas, el núcleo original se encuentra en la formulación, en un sentido amplio, de unas leyes científicas no reconocidas pero que explican los sucesos fantásticos.

Como afirma T. Todorov, a propósito de "lo maravilloso científico", "se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica" (1974², 71). Así, en ellos, Mircea Eliade parte de posibilidades reales cuyas dimensiones y connotaciones amplifica, mediante la hipérbole, para dar lugar a unos acontecimientos extraordinarios que se instalan dentro de un entorno cotidiano y perfectamente verosímil. Lo fantástico no será, como en la tradición literaria del género, una intrusión violenta en lo normal sino una permanencia que lo duplica: tanto los personajes como el lector se enfrentan ante un hecho objetivo, potencial, susceptible de transformarse en real; y es de ahí de donde procede todo el "terror" susceptible de provocar (Rogalski, 1988, 186 - 187).

Un repaso de los argumentos nos permitirá comprobarlo, a la vez que nos servirá de primera aproximación a este conjunto de relatos.

En "Le macranthrope" se nos cuenta la extraña enfermedad que un buen día empieza a afectar a Eugène Cucoanes y que provoca su crecimiento desmesurado (llega a medir entre dieciséis y veintidós metros) e imparable y le obliga a cambiar totalmente de vida, abandonando su trabajo, su ciudad y a su novia. Aunque la hipótesis no se confirma, el gigantismo que sufre podría deberse a la acción de "une glande disparue depuis le pléistocène" (Eliade, 1981e, 167).

Una enfermedad, el cáncer, es también la raíz del cuento "Las Tres Gracias". Todo se inicia con la extraña muerte del profesor Aurelian Tataru y la investigación que la sigue y que pone al descubierto los experimentos llevados a cabo por él diez años antes de su fallecimiento, cuando habría probado en tres enfermas un nuevo tratamiento que consigue regenerar y regular la proliferación de sus células, lo que las cura del cáncer que sufren y tiene el curioso efecto secundario de rejuvenecerlas. Sin embargo, tal como se comprueba al aparecer la única de ellas que aún vive en Rumanía, puesto que el tratamiento se interrumpe antes de completarse, el proceso queda también inconcluso y el personaje, conocido por el

sobrenombre de Eufrosina, condenado a ser una anciana durante seis meses al año y una joven, pletórica de vida, los seis restantes.

Por el contrario, los cambios que sufre Dominic Matei en "Le temps d'un centenaire" se deben al hecho accidental y al parecer fortuito, de que la noche de Pascua de 1938, un rayo cae sobre él en plena ciudad de Bucarest, dando origen a una serie de "mutaciones en su sistema genético" (Eliade, 1981b, 89) que le hacen no sólo rejuvenecer física y mentalmente, sino adquirir todo un conjunto de capacidades impensables en cualquier otro ser humano y que aprovechará a lo largo de los cien años que ha de vivir. Durante los últimos treinta, desde su accidente, se convierte en un "ejemplo", un prototipo del hombre postnuclear (idem, 78, 82, 92), un "mutante" que anticipa "l'expérience de l'homme posthistorique [cuya] principale caractéristique [es] la structure de sa vie psychomotrice" (idem, 72).

Matei vive ese periodo recorriendo Europa, recopilando información que sirva a los supervivientes de la catástrofe nuclear que terminará con la civilización contemporánea e investigando su propio caso, que ilustra los resultados positivos de una enorme descarga de energía como la que podría desencadenarse en una guerra atómica. Llegado el momento, Dominic Matei regresa para morir a su ciudad natal, Piatra Neamt, donde es encontrado caído en la calle y convertido en un anciano.

La razón de que a "Dayan" le falte un ojo, y por eso sea conocido con el nombre del militar y político israelí, es un accidente ocurrido en su infancia. Excelente estudiante, sus problemas empiezan cuando encuentra a un personaje que se presenta como "El Judío errante" y que, para probar su identidad, le deja tuerto del ojo izquierdo y le sana el derecho, cambio que levanta todo tipo de sospechas. Reunido de nuevo con Ahasvérus, ambos se introducen en una casa en donde éste último le hace partícipe de sus preocupaciones y esperanzas sobre un próximo fin del mundo que le redima de su condena a vagar eternamente. La clave de esta catástrofe se encuentra en "la última ecuación" de Einstein y Heisenberg: "l'équation qui permet d'intégrer le système matière - énergie à l'autre

ensemble, espace - temps" (idem, 184) y que puede retrotraer a la Humanidad al comienzo de la vida sobre la Tierra.

Después de salir a la calle, "Dayan" es localizado por la policía y llevado a un sanatorio. Él cree haber permanecido unas horas en el interior de la casa, pero, en realidad, ha estado desaparecido durante varios días. Mientras está en el hospital, aparece un folleto firmado con su nombre en el que resuelve el teorema X de Gödel y, por tanto, la última ecuación, aunque su demostración quede sin completarse al faltar las últimas páginas. Toda la vigilancia y las presiones no conseguirán que el protagonista sea capaz de dar con la solución, pues, como él confiesa, esa solución sólo puede darla "Otro" del cual es únicamente mensajero y al que no le permiten buscar. Vencido por los acontecimientos y el tratamiento recibido, Constantin Orobete muere sin haber logrado salvar a la Humanidad de la amenaza apocalíptica.

Como vemos, existe en los cuatro relatos un punto de partida que alude a la ciencia: la enfermedad del gigantismo; el cáncer, cuyo origen está en la multiplicación desordenada de las células; la electricidad como energía capaz de regenerar la estructura celular o las teorías de Einstein, Heisenberg y Kurt Gödel. Mircea Eliade amplifica la magnitud y, como señalábamos, las implicaciones de todos estos datos reales, radicalizándolos por encima de su sentido literal hasta convertirlos en fuente de lo fantástico literario y llevándolos a su límite imaginario potencial, aunque a veces, de hecho, se encuentre cerca de pasadas o actuales especulaciones de la biología o de la medicina.

El segundo rasgo que comparten y que los define es que en todos ellos, lo singular del relato, el hecho fantástico, es "algo" que afecta a los personajes, que no procede de ellos mismos, sino que viene dado "desde fuera", pero que se introduce en sus existencias y las trastoca. Como en todos los textos de igual índole posteriores a la 2ª Guerra Mundial, también éstos desarrollan la oposición entre la presencia y la ausencia de un Suceso, cuyo progresivo desfase respecto de la verosimilitud lógica constituye la materia narrativa (Alexandrescu, 1969, xxxiii - xxxiv).

El acontecimiento inesperado e inexplicable del que son actores principales, convierte a los personajes en seres involuntariamente diferentes, les hace perder su normalidad. En sus vidas se produce una ruptura que se impone como un destino, aceptado con más o menos complacencia por su parte.

Para Cucoanes y la enferma de Tataru, lo que les sucede se convierte en fuente de sufrimiento.

El protagonista de "Le macranthrope" quiere simplemente ser como era antes (Eliade, 1981e, 172) y se esfuerza en encontrar una esperanza de curación en las explicaciones racionales: "Je crains que ce soit une maladie des os" (idem, 162), incluso si es "un cas qui dépasse les possibilités de compréhension de la science moderne" (idem, 167). De la inquietud, pasa a la vergüenza; de aquí al miedo, que no es sino el temor a la muerte o a la aniquilación del "yo"; y de ahí a la desesperación, al percibir la imposibilidad de realizarse como una persona (Rogalski, 1988, 187 - 191). Cucoanes va asumiendo su condición a medida que pierde su humanidad, que se acerca a la Naturaleza (Eliade, 1981e, 178 - 182) y se integra en el Cosmos hasta su desaparición final (idem, 169 - 171), va asumiendo su condición. Su evolución no es un ejemplo de mera resignación ante lo inevitable, sino de aceptación del cumplimiento de lo fantástico que lleva aparejada la revelación de la bondad de todo lo creado: "il couvrit le tableau noir de majuscules écrites en biaux: C'EST BON." (idem, 190).

El proceso de Eufrosina es justamente el contrario: "Cuantos más años pasaban, más difícil me resultaba ocultar mi juventud" (Eliade, 1994, 58). Su tragedia (idem, 63) nace de la desarmonía entre las dos personalidades que conviven en ella de manera contradictoria, así como su carácter de elegida reside precisamente en su dolencia. No otra es la paradoja de que de la enfermedad salga la salvación, "el misterio teológico [...] de que sólo a aquel que está más gravemente amenazado [...] se le ofrece la posibilidad de conseguir la eterna juventud" (idem, 47), de acuerdo a la dialéctica de la Creación según la cual la regeneración implica muerte, y sólo la muerte permite la resurrección.

También es de índole paradójica el motivo de que Dominic Matei, protagonista de "Le temps d'un centenaire", sea designado para que la tormenta se desencadene sobre él y un rayo le alcance (Eliade, 1981b, 67). Su arteriosclerosis y su proyectado suicidio, al que se encamina sin llevar ni dirección ni equipaje (idem; 38, 77) le convierten en un hombre sin pasado y en el final de su vida, candidato ideal a comenzar una nueva existencia de otra manera. Por añadidura, es un personaje predestinado durante su total discurrir vital a hacer de él, y no de su producción intelectual, su obra más importante (idem, 18): argumentos suficientes para la plena asunción y colaboración en los hechos excepcionales que le ocurren.

Todo en la novela es muestra de la "coincidentia oppositorum", desde el propio título original: "Tinerete fara tinerete" (estrictamente "Juventud sin juventud" tomado del cuento popular rumano "Tinerete fara batrînete") hasta el mismo protagonista, manifestación de un "puer senex" arquetípico; o el que sea la unión del rayo, el fuego, y la lluvia, el agua, que lo empapa, lo que produzca la transformación de Matei.

El "milagro" de su "renacimiento" se produce, pues, en el borde de la muerte, en medio de la desesperanza, la vejez y la decrepitud física (idem, 21). Desde ese supuesto, la novela puede leerse como una respuesta a la desesperación y al pavor a la senectud y al tiempo, incluso del propio Eliade en el momento en que sólo le falta un año para tener la misma edad del personaje y en que también puede sentir la impotencia ante la obra inconclusa; pero, sobre todo, puede leerse como la demostración de que en "la realidad" hay otras posibilidades que implican la vida y la renovación (idem, 38), acorde con el esquema ya aludido de muerte (figurada en el "état larvaire" [idem, 20] y en el "coma" [idem, 48]) y resurrección.

Gracias a su metamorfosis, Matei pasa de sus "crisis de conciencia" (idem, 34), como llama a sus olvidos, a una percepción y memoria absolutas, que abarcan todos los ámbitos del conocimiento humano. Su transformación física se va desvelando poco a poco en la nueva dentición, la fortaleza de los músculos, etc. (idem; 26, 31), aunque mucho más

importante es su cambio de actitud mental, aprendiendo a concentrarse y disfrutar del presente (idem, 25) y rompiendo con su vida pasada. En su nueva condición alcanza posibilidades todavía inaccesibles a los seres humanos (idem, 78), la máxima potencia de pensamiento y la absoluta libertad, que le permiten obtener toda la sabiduría que antes deseaba (idem, 51; 61; 77).

Como Matei, Constantin Orobete está señalado, "marcado", en su caso, por la falta de un ojo (idem, 143 - 144), lo que le distingue de los demás tanto como su afición a la poesía, que le dota de capacidad imaginativa y creadora, y sus facultades matemáticas (idem; 148, 161); vía, que se revelará insuficiente, de su conocimiento del mundo (idem, 167). De este modo, su carencia física no es otra cosa que el signo de la presencia de un tercer ojo espiritual, aquel que le permite alcanzar la Inteligencia y la Revelación.

"Puede decirse [además] que existe un verdadero complejo agrolunar de la mutilación: los seres míticos lunares no tienen a menudo más que un solo pie o una sola mano", escribe G. Durand (1981, 292). Siendo la Luna el símbolo cíclico por antonomasia, aquel que pone en evidencia el paso del Tiempo y su abolición mediante la repetición o "eterno retorno", la propia peculiaridad de tuerto de "Dayan" justifica su elección como héroe de una aventura que gira sobre el problema temporal y el advenimiento del "fin de los tiempos".

Como señalábamos líneas atrás, hay en estas narraciones un factor que a todos estos personajes les hace ser distintos de lo que eran, sin cambiarlos de manera absoluta. A través de ellos, seres existentes dentro de una situación histórica determinada, e implicando una selección más o menos evidente y, ante todo, una singularización, se presenta la posibilidad de salir del Tiempo, de librarse de su acción implacable y demoledora. En consecuencia, pasando de la lectura literaria a la antropológica, podemos hablar de Cucoanes, "Dayan", Matei y Eufrosina como hierofanías, manifestaciones de lo sagrado, y por tanto del Ser, es decir, ontofanías, que exteriorizan aun perteneciendo al plano de lo profano. Su valor intrínseco existe en la medida en que participan de lo trascendente o lo recuerdan, a pesar

de no hacerlo nunca de manera inmediata ni en su totalidad, porque lo sagrado, al manifestarse, se limita, se vuelve relativo.

Esa afirmación es, por lo demás, explícita en alguno de los textos: el gigante se ha transformado en "théophanie" (Eliade, 1981e, 188) y Matei, "il s'agissait d'autre chose, de *quelqu'un d'autre*" (Eliade, 1981b, 42), es una "epifanía", en el sentido de ser el primer espécimen de una nueva realidad.

El proceso de crecimiento de Cucoanes lo convierte en el hombre arquetipal (Ricketts, 1988, 1200), cuyo cuerpo sacrificado crea el Universo, según los mitos de varias culturas. El personaje recapitula ese proceso al revés y su reintegración en el Cosmos es la vuelta a la Unidad Primordial que contiene todas las cosas, y es también una regresión en la trayectoria cultural de Occidente: desde la Biblia a la que remite al calificarse de "Vox clamantis in deserto" (Eliade, 1981e, 183), al aspecto de dios clásico que ofrecerá más tarde, hasta llegar a integrarse "in illo tempore", provocando con su presencia, "un étrange étonnement qui nous sortait du temps et nous projetait dans une aurore mythologique" (idem, 188).

No creemos que "Le macranthrope" ilustre el caso, como afirma F. Rogalski (1988, 187 - 191), del hombre que no aprecia su condición excepcional, pensante, fuera de la Naturaleza, y que, en castigo, es expulsado hacia ella y convertido en víctima por un accidente biológico; sino más bien todo lo contrario, ya que Cucoanes rompe los límites humanos y regresa a la Naturaleza para convertirse en un dios.

Mas, sin ninguna duda, su proceso de gigantización equivale a una ascensión que, como todas ellas, es de índole psicofisiológica, y lleva asociados los valores de purificación moral y trascendencia, que le condenan a vivir en un "aislamiento angélico o monoteísta" (Durand, 1981, 129).

El descubrimiento científico de Aurelian Tataru en el cuento "Las Tres Gracias", parte de su análisis de las "implicaciones biológicas y médicas incluidas en la teología del pecado original" (Eliade, 1994, 44). La enfermedad es el símbolo extremo de la condición

humana y tiene en sí misma valor trascendente, al revelar que el cuerpo, el hombre en su vertiente puramente material, ha perdido su capacidad regenerante (idem, 48), que, como a Adán en el Paraíso, le permitía vivir sin padecer dolor, sin envejecer ni morir. No obstante, al igual que E. Jung cuando afirma que nada ha desaparecido de la experiencia inmemorial de la Humanidad, que todas las situaciones imaginables y todas las soluciones posibles parecen estar previstas por el inconsciente colectivo; "el hombre ha seguido siendo *el mismo*", según Tataru (idem, 44), y, por tanto, "todo se había conservado en el cuerpo humano" (idem, 45), porque "l'essentiel ne se perd jamais" (Eliade, 1981b, 82). En el fondo, el cuerpo recuerda, y únicamente se trata de "despertarlo", volver consciente lo olvidado por un ejercicio de "anamnesis" (Eliade, 1994, 22). Y lo mismo que el cáncer, "aparente" enfermedad, esconde el misterio de la autorregeneración (idem, 45), la realidad verdadera se esconde bajo la apariencia.

La desmemoria es el castigo al pecado original, porque por él, se omite la intención de acciones o fenómenos que, al perder su significado, se vuelven negativos. De modo idéntico a lo que sucede con los amigos de Tataru, Hagi Pavel y Zalomit, la traición de la memoria impide al cuerpo humano la unión con la dimensión mítica.

Cada época tiene su enfermedad característica, en la que expresa su concepción existencial fundamental; y al siglo XX parece corresponderle (al menos hasta este final que estamos viviendo) el cáncer, reflejo en la desorganización del cuerpo humano, la anarquía celular y la pulverización de los síntomas (Eliade, 1978, 65), del encuentro con lo "irracional" que es propiamente contemporáneo.

Por su parte, lo que convierte en hierofanía al personaje "Dayan" es el superar un rito de iniciación, en el que sustituye su ignorancia por el conocimiento total (Eliade, 1981b; 150, 168); pero también adquiere la obligación de excluir lo accesorio y recordar lo esencial, es decir, la Inmortalidad y lo trascendente (idem, 168 - 169) y comprende la necesidad de cultivar las cualidades místicas de la atención y la concentración, sin las

cuales, y es un problema frecuente en muchos personajes de Mircea Eliade, no se puede conservar el mensaje recibido.

Para lograr lo anterior, la primera prueba a superar es la de mantenerse alerta y en vigilia: "Attention, Dayan! Si tu t'égares dans ton sommeil, il te faudra bien des années pour retrouver la sortie" (idem, 157). "La victoria sobre el sueño y la vigilia prolongada constituyen una prueba iniciática muy característica" (Eliade, 1979, 371). El sueño, desde la perspectiva de los gnósticos y las Upanishads, el orfismo y el pitagorismo y otras tradiciones mediterráneas y helenísticas es

asimilado a la ignorancia y a la muerte [...] "No dormir", por consiguiente, equivale no sólo a vencer la fatiga física, sino especialmente a dar pruebas de fortaleza espiritual. Permanecer "en vela", ser plenamente consciente, quiere decir: *estar presente al mundo del espíritu* (idem, 371 - 372).

A semejanza de otras imágenes, como la de la amnesia que también aparecerá en varios relatos, el sueño significa "la *muerte espiritual*" (idem, 373). El despertar y el recordar consagran el verdadero conocimiento, "la *verdadera vida*, es decir, la redención y la inmortalidad" (idem).

El ser que se transforma, mediante sus experiencias iniciáticas, no lo hace nunca por entero, de una manera inmediata ni en su totalidad, porque lo sagrado, al manifestarse, se limita, se vuelve relativo, de lo cual resulta que el milagro deviene irreconocible (Eliade, 1981b, 78). Así, estos personajes que no son dioses sino seres humanos que tarde o temprano desaparecerán, están condenados a permanecer desconocidos para los demás.

La ambivalencia de lo sagrado, que ofrece un aspecto reverencial junto a otro prohibido, les fuerza igualmente a ser un "caso camuflado". Como en el de Dominic Matei, "razones de orden moral y político" (idem, 90) obligan a provocar errores y crear confusiones (idem, 55) hasta llegar al camuflaje perfecto: ser tomados por otro.

Lo sagrado nunca se muestra directamente, de forma tal que los personajes no pueden decir todo lo que saben: "Ne dis jamais toute *la vérité*" (idem, 50 - 51) o deben disfrazarlo, trivializando aparentemente su existencia. En el mundo moderno, se le recibe mistificado como una "fantasía", que, pese a todo, conserva un carácter testimonial (idem, 127). El mensaje permanecerá "latente" y doble, tendrá una lectura pública y otra oculta (idem, 78), de la que surgirán los criptogramas (idem, 79) y un nuevo lenguaje que intente expresar lo inexpresable mediante paradojas.

En conclusión, podríamos afirmar que lo fantástico manifiesta lo sagrado y lo hace como incomprensible y terrorífico, aunque anuncie la bondad de la existencia.

La presencia de unos Seres Extraordinarios altera el espacio y el tiempo en el que viven, haciendo que aparezcan otros cualitativamente diferentes.

Como en el caso de los personajes, las circunstancias que los rodean son, en un primer nivel de lectura, perfectamente verosímiles, pero, también, como ellos, terminarán expresando otros significados. En el universo literario, lo fantástico se concibe como la mudanza de una zona cotidiana en otra extraordinaria; de la misma manera que, para la mentalidad tradicional y primitiva, todo acto religioso supone salir de una profana y entrar en una sagrada. Puesto que trascender el Espacio conlleva trascender el Tiempo, ya que están tan indisolublemente unidos en el pensamiento humano que cada uno fundamenta la existencia y la irrupción del otro en la conciencia; ambas zonas, la sagrada y la fantástica, coinciden además en sustraer a quien entra en ellas, en la literatura de Eliade, de la ley del devenir y de la Historia. Universo imaginario o poético debe identificarse, en consecuencia, con universo sagrado, en cuanto los dos son rechazo del "aquí y ahora" históricos.

En los cuatro relatos que analizamos el verdadero espacio sagrado, donde se manifiesta y revela el milagro, está constituido por el propio cuerpo de sus protagonistas: Cucoanes, Eufrosina, Matei y Dayan. Este espacio corporal se proyecta sobre el espacio físico - geográfico circundante, que, como las coordenadas temporales, está precisado con exactitud. En cuanto a la primera de ellas, el escenario fundamental es Rumanía y, sobre

todo, su capital. Ciudades y calles se repiten una y otra vez, y no sólo en estos textos: los Cárpatos, Poiana Dornei ("Las Tres Gracias"), Piatra Neamt ("Le temps..."); y en Bucarest: el barrio alrededor de la calle Popa Nan ("Las Tres Gracias"); Cismigiu, Cotroceni, la calle Ienàchita Văcărescu, el cementerio judío, el monumento a los Héroes ("Dayan"). Sólo excepcionalmente, aunque la casualidad reúna aquí dos de los escasos ejemplos, la acción se localiza en otras partes: Suiza ("Las Tres Gracias"), Malta, Dublín, Ginebra y La Valette en Suiza o Uttar Pradesh en India ("Le temps d'un centenaire").

Frente a la casi homogeneidad espacial, el tiempo se caracteriza por abarcar un periodo más amplio: 1933 es el año en que Eugène Cucoanes empieza a agigantarse; la acción de "Le temps d'un centenaire" remite a 1938 y continúa a saltos durante 1943, 1948, 1955 y 1968; los experimentos de Tataru se fechan en 1960, y en 1970 su muerte y la aparición de Eufrosina, mientras que "Dayan" vive su extraordinaria aventura desde pocos días antes del 17 de mayo al 21 de junio del último año citado.

No es suficiente con dar unos topónimos y una fechas para que una ficción parezca desarrollarse realmente donde y cuando se la sitúa. Numerosas son las referencias contextuales que, en los relatos del escritor rumano, incluyendo los de su largo exilio, vienen a fomentar y confirmar esa impresión.

Antes y durante la década de los 40, reconstruye un estado policial dirigido por la Siguranta (Eliade, 1981b, 29, 48), que persigue a los legionarios (idem, 45), tiene prisioneros políticos (idem, 68) y a la Gestapo instalada en el país (idem, 60, 65, 67). Después de la 2ª Guerra Mundial, los personajes se interpelan entre sí con el tratamiento de "camarada" (Eliade, 1994, 23); trabajan en cooperativas agrícolas o granjas comunales (idem, 38; Eliade, 1981b, 146) y viven bajo el control continuo de sus movimientos (Eliade, 1994, 30 - 31), con el disímulo (idem, 42) y el temor a la cárcel (idem, 41) propios de una dictadura (idem, 31).

El ambiente político es, como no podía ser menos, de absoluta intolerancia ideológica y de represión de cualquier gesto que se salga fuera de los esquemas

establecidos; como, por ejemplo el experimento de Tataru, cuya interrupción se ordena por miedo al "oscurantismo religioso" (idem, 34). La rigidez del sistema no impide, no obstante, los enfrentamientos por envidias políticas (idem, 39).

A diferencia de lo que se expresaba en la novela Forêt interdite, mucho más comprometida en este sentido, la actitud del autor rumano ya no es abiertamente crítica. No hay comentarios directos negativos, e incluso se esbozan, en cierto grado, aspectos positivos, como el personaje del detective Albin, pero siempre con la intención de motivar un rechazo final por parte del lector.

En el interior del espacio y el tiempo narrativos, descubrimos lugares y momentos especialmente señalados, porque en ellos es posible acceder a la sabiduría y la libertad.

El bosque se constituye en punto privilegiado, en lo que se refiere al espacio. En el relato "Las Tres Gracias" la revelación de lo trascendente se produce siempre en él, desde el primer vislumbre de "otra realidad" captado, en su juventud suiza, por Zalomit, amigo de Tataru que investiga las razones de su muerte, hasta la aparición de Eufrosina joven y la conversación entre Zalomit y Calinic, quien le aclarará el misterio de las ideas y experimentos del profesor. Algo semejante sucede en "Le macranthrope", donde "un endroit désert, boisé de toutes parts, au pied d'une hauteur entourée de plusieurs vallées couvertes de buissons épais" (Eliade, 1981e, 181) es el elegido por Cucoanes para huir de los humanos y esconderse en la Naturaleza. Al canon racional que organiza falsamente el espacio, pues al no estar impuesto por la "razón divina" es simple apariencia, le corresponden la ciudad e incluso la casa.

Así sucede en "Le macranthrope" donde el personaje es rechazado por el mundo exterior humano y el interior, su propio hogar, y debe abandonarlos, renunciando a cualquier posible contacto con sus semejantes. Sólo la Naturaleza tiene las medidas de sus enormes dimensiones y a ella se vuelve, hallando en ese reingreso el único camino que puede conducirlo a la salvación, al otorgarle un sentido a su experiencia.

Para el pensamiento simbólico, cualquier realidad reúne en sí valores opuestos y puede revalorizarse o minusvalorarse en su contrario. También sucede de este modo en la literatura de Eliade, pues, a diferencia de lo anterior, en "Dayan" el edificio se transforma en el espacio propicio.

La zona sagrada por excelencia se considera "el centro del mundo", y consecuentemente, la penetración en un territorio sagrado es un camino hacia el "centro" (Eliade, 1978, 73 - 74), que no carece de defensas contra los que quieran allanarlo. Una de ellas es la construcción laberíntica, que conserva este valor incluso cuando deriva a una función profana:

No todo el mundo podía pretender entrar en un laberinto y salir de él indemne; la entrada tenía el valor de una iniciación [...] el laberinto evitaba o al menos dificultaba la entrada del enemigo, al mismo tiempo que dejaba pasar a los que conocían el trazado (Eliade, 1981d, 382).

Introducirse en él supone sustraerse al "mundo de fuera", dejar de "ser" en él; ofrece el acceso a otro tiempo y otro espacio ajenos a los naturales, donde es posible asistir al "eterno retorno" de unos acontecimientos cronológicamente situados en el pasado.

El nº 3 de la calle Ienăchită Văcărescu donde se introducen "Dayan" y "El Judío errante" presenta la forma de un laberinto y responde a todas las características que citamos. Es un lugar donde el tiempo es relativo e incluso deja de existir, donde los "milagros" se realizan: "de là on ne peut jamais voir un coucher de soleil" (Eliade, 1981b, 158) y lo real e irreal conviven (idem, 170). A propósito de él, podemos hablar de "espacialización del tiempo" porque es el recorrido por las distintas habitaciones lo que crea el transcurrir temporal por "mai" (idem, 152), "Carnaval" (idem, 153), "l'entrée de l'hiver" (idem, 155), "l'hiver" (idem, 156). Entrar en ese territorio es descender y, por tanto, la casa citada, el laberinto, es isomorfo de la tumba, de la que no se puede salir sino a condición de volver a nacer como un nuevo "ser" que ha adquirido los conocimientos esenciales. El neófito

"Dayan" ha dejado de serlo, habiendo aprendido no sólo la importancia del "saber" y la necesidad de la trascendencia, sino cómo permanecer en ambos planos, el absoluto y el terrenal, a la vez.

Como hemos podido comprobar, un espacio se convierte en fantástico en la medida en que en él, el tiempo se modifica. Respecto al tratamiento que este último recibe en los relatos que comentamos, debemos hacer una separación entre el primero de ellos, "Le macranthrope", y los tres restantes. En éstos, son los acontecimientos los que invalidan el orden espacio - temporal reconocido, mientras que en el primero, Cucoanes mismo se convierte en símbolo vivo de la verticalidad y, por lo tanto, de la "escala levantada contra el tiempo y la muerte" en un mundo absolutamente racional (Durand, 1981, 119).

En efecto, "Le macranthrope" se desarrolla en un presente real, cronológico y sin lapsos temporales, siguiendo una línea de progresión y de causalidad rigurosa, en la que la aproximación a lo fantástico se hace de una manera gradual, tal como exige el "movimiento de acercamiento" de todo contacto con lo sagrado (Eliade, 1981d, 373). Por su técnica, podemos afirmar que se encuentra mucho más cerca de las preocupaciones y modos literarios del Mircea Eliade anterior a 1945 que de aquéllos en los que se fija nuestra investigación. Y creemos también que, como había sido propio de su primera etapa creativa y hasta de su novela Forêt interdite, en este texto es posible reconocer un eco de los momentos por los que está pasando tanto el propio autor como su país.

Una primera lectura en este sentido es la que nos ofrece I. P. Culianu. Para él, son evidentes los paralelismos entre el personaje del relato de Eliade y C. Z. Codreanu, llamado *Coco* por ciertos adversarios y '*Cuconu*' por algunos campesinos. El vertiginoso crecimiento de Cucoanes le empuja a huir hacia los montes (tema preferido de Codreanu, insiste Culianu) y a perder el contacto con sus congéneres, como una alegoría de la actitud, aislado en consideraciones místicas hasta perder la noción de la realidad, del fundador y máximo dirigente de la Guardia de Hierro hasta su ejecución (Culianu, 1995, 234 - 235).

Por otro lado, el relato está escrito en febrero de 1945, cuatro meses antes de la muerte por enfermedad de Nina Mareş. No es difícil asimilar la macrantropía de Cucoanes con el cáncer que acabará con la primera esposa del novelista e historiador de las religiones, integrándolos a ambos en una vida eterna en el Cosmos.

En este mismo año, Rumanía se va viendo más y más atrapada dentro de la zona de influencia soviética, cuyas presiones imponen un Frente Nacional Democrático bajo dirección comunista. En este sentido, podemos interpretar asimismo el mal de Cucoanes como el de una nación progresivamente enajenada de sí misma y aislada de los valores occidentales que comparte. El punto de partida de la imagen bien puede ser la comparación de Ovidio de los getas con los gigantes y los cíclopes (*Ex Ponto*, IV, 9, 21 - 24), aunque cargada de nuevos valores acordes con las circunstancias históricas.

Un dato más viene a corroborar esta impresión. El enfermizo crecimiento del personaje empieza a producirse en 1933, año en que se sitúan los acontecimientos. Ahora bien, esta fecha es crucial tanto en la vida del autor como en la historia rumana. En cuanto a la última, es el año de fuertes conflictos sociales y políticos; de la huelga de la fábrica Grivitză, que supondrá para Eliade y su generación, un "regreso del Paraíso" y le despertará de su sueño de existencia al margen de la urgencia histórica; de la creación de las "escuadras de la muerte" legionarias, de elecciones en que la Guardia de Hierro triunfa en varias regiones, del asesinato del primer ministro I. G. Duca a sus manos, de su consiguiente ilegalización y de que por las reacciones que ésta provoca sea de nuevo autorizada. Es también el año del ascenso al poder del nazismo en Alemania.

Mircea Eliade, en 1933, comienza a vivir con Nina y a centrarse profesionalmente como profesor de filosofía y de historia de las religiones, pasando a considerar el periodismo y la literatura como "pasatiempos" (Ricketts, 1988, 526). En sus artículos de estos años enfatiza la entrega a la Naturaleza y el placer de la alegría, para él la más sobresaliente característica de la "religión unida a la Naturaleza y separada de la Historia" (idem, 603).

En definitiva, parece como si escribiendo en 1945 un argumento que se hace remontar a doce años atrás, Eliade nos hablara de un proceso que teniendo entonces su inicio, acaba culminando ahora en la desaparición o en la muerte. Y otra vez, como en su texto literario capital, Forêt interdite, se ha de destacar la importancia del periodo de doce que fija los límites de un ciclo, coincidencia cuyo simbolismo reaparece en "Dayan" entre el fin de la lectura de Le Juif errant por el protagonista y la aparición real de Ahasvérus; y a cuyo término culmina una era que, por ejemplo, Cucoanes, "prophète de l'Apocalypse" (Eliade, 1981e, 195) y "Dayan" anuncian.

Respecto al tiempo narrativo de los restantes relatos de este primer grupo, lo primero que resalta es la frecuencia con que los sucesos acontecen en días especialmente significativos. En "Las Tres Gracias" la trama sigue el ritmo de muerte y resurrección de la Naturaleza, que es también, paralelamente, el de los cambios de la mujer protagonista. La acción se inicia el solsticio de verano o día de San Juan (Eliade, 1994; 24, 41) y acaba el de invierno (idem, 51), en que se vuelve de un modo imaginario o fantástico al verano, a las tres villas vistas en julio. Esta cifra "mágica" se repite de continuo: en las tres Gracias, las tres casas, que aunque separadas forman un todo (idem; 9, 11, 15, 70); en los tres amigos, los tres volúmenes sobre flora de los Cárpatos escritos por Zalomit, las tres semanas y los treinta y nueve años transcurridos desde el viaje a Suiza; y tiene igual importancia en nuestro cuarto texto, en donde se insiste en que faltan tres días para la noche de San Juan y donde la iniciación de "Dayan" en su "descensus ad inferos" ocupa cuatro días con sus correspondientes tres noches (Eliade, 1981b, 176 - 177).

La fecha inicial en "Le temps d'un centenaire" es "la nuit de Pâques" (idem, 11) y la final, Navidad. Como señala Matei Calinescu en su introducción a la edición inglesa (1989, xxvii) existe una "simetría intrigante: el re-nacimiento de Dominic, después de su simbólica muerte por el relámpago, sucede en la noche de Pascua de Resurrección, y su muerte real coincide con la Natividad de Cristo". Quizás, Matei, cuya aparición no anuncia el fin del mundo sino su continuación, esté modelado como el negativo de Jesucristo. En cualquier

caso, su historia acaba en 1968, cuando se cumple el centenario de su muerte y se cierra, con plena conciencia por su parte (Eliade, 1981b, 132), el ciclo de la experiencia que ha protagonizado, retrocediendo al principio: "l'histoire repart a zéro" (idem, 133), como si todo lo ocurrido no hubiera sido más que un sueño. La última escena en el bar "Sélect", ilusoria en cierto plano, pertenece a la primera biografía de Dominic Matei, que pasa a ser la real; pero entre ella y la fantástica existe una confusión de niveles temporales, pues la segunda no queda en absoluto anulada. Los hechos, una vez expuesto por parte del escritor lo que le interesaba, se quedan en el terreno de la ambigüedad evocadora. El pasaporte y la ropa que lleva el anciano que aparece muerto en una calle de Piatra Neamt, son la prueba de que hay "otra realidad" que al final no se elimina y de que el personaje ha accedido a una nueva condición edénica: "Sus ropas abandonadas nos sugieren que finalmente disfruta de la desnudez paradisíaca de un cuerpo sagrado. El único que muere es el 'histórico' Dominic" (Calinescu, 1989, xxix).

En definitiva, en todos estos textos, encontramos dos visiones del Tiempo. Por un lado, el de un fenómeno lineal y lógico, el cronológico imparable; por otro, un "eterno retorno" que lo relativiza o anula. Un Tiempo reversible, infinitamente recuperable y, por tanto, transhistórico, que evidencia la "ilusión del Tiempo" que se esconde tras el velo de la Maya; una duración continua, atemporal (Eliade, 1981b, 176 y ss.), "une *durée personnelle*, sans la sanction du calendrier, [en la cual] je ne peux pas distinguer le passé de l'avenir" (idem, 198). Como Matei y Eufrosina testimonian, para abolir, o controlar, el flujo temporal y obtener el rejuvenecimiento y la longevidad, es necesario volver a los orígenes y así recomenzar la vida (Eliade, 1978, 160).

¿Qué hacer entonces del Tiempo, tal como ahora se nos descubre? Una "nouvelle qualité de la vie" (Eliade, 1981b, 116) se hace necesaria. La conciencia temporal, con sus límites y fracturas, es soportable sólo desde el saber individual e interior accesible a aquellos que, como los iniciados y los miembros de comunidades de mentalidad primitiva (idem; 115, 116), escapan a la vida "contemporánea".

La ambigüedad de los finales que, en algunas ocasiones, devuelven al lector al inicio de la intriga, enseña que frente a la presión del presente, el único refugio es lo fantástico - sagrado. La existencia en el Tiempo deviene una irrealidad sin ninguna relevancia más allá de sí misma, lo que convertido en tema de reflexión, sitúa a este concepto y al del espacio entre los instrumentos de conocimiento.

Continuamente hemos venido repitiendo que los cuatro relatos que en estas páginas comentamos giran alrededor de la ciencia. Todos ellos intentan probar que la razón, que ha creado el progreso tecnológico, también ha conducido a Occidente a la catástrofe y al engaño.

Con la peligrosa resolución de la "última ecuación", "tout deviendra possible!" (idem, 179) y el hombre podrá sustituir a Dios (idem, 184) al adquirir un saber que no es otro que el del dominio del Tiempo: "[Einstein y Heisenberg] ont compris tous deux que le temps pouvait être comprimé *dans les deux sens*" (idem, 184). La destrucción, nunca completa, del mundo, causada por "bombardeos termonucleares", amenaza con llevar a la Humanidad a un estado de total regresión: "nous risquons tous de périr ou de nous retrouver à l'ère secondaire" (idem, 214), como ilustra el personaje de Veronica en "Le temps d'un centenaire" inmerso ocasionalmente "dans la bestialité" (idem, 108 - 109), y que realiza, bajo la influencia de Matei, el ser humano posthistórico, una mutación inversa hacia la protohistoria. De ahí, pues, la exigencia de preparar una minoría, una nueva "Arca [de Noé]" de supervivientes, capaz de recrear la civilización por un ejercicio de anamnesis, y para la cual el protagonista de "Le temps d'un centenaire" recopila toda la información posible.

El temor de que el predominio de lo científico desencadene la hecatombe, obliga a subrayar los límites del razonamiento lógico, como, por otro lado, ya hicieron, no es causalidad citarlos, los propios Einstein, Heisenberg e incluso Gödel con su teorema, que "venía a minar sus [de la matemática] fundamentos lógicos" (Davies, 1993, 87).

Las vivencias de los distintos personajes en un espacio y un tiempo de naturaleza opuesta a los reales - racionales, plantean la vuelta a un plano distinto, religioso o trascendente. La "muerte de Dios" ha borrado en el ser humano el sentimiento de su proyección sagrada y ahora debe esforzarse en recuperarla, empujado por la nostalgia de una existencia ideal anterior a "aquellos tiempos, míticos o no, [...] que siguieron inmediatamente al destierro del hombre fuera del Paraíso" (Eliade, 1994, 48).

El primer paso es romper el convencionalismo del pensamiento occidental. Las experiencias de los personajes no pertenecen a la lógica racional occidental y les hacen "se sentir obligé de reviser ses principes philosophiques parce que, mystérieusement..." (Eliade, 1981b, 75)). Existen detalles que, "dans un certain sens" (idem, 105) cuestionan lo que definimos como "realidad", por ejemplo, la presencia de una inexplicable voz interior en Matei (idem; 63, 72) o la capacidad de hacer real aquello que simplemente imagina, como las rosas (idem,73).

La manifestación más evidente de este nuevo modo de pensar es la "coincidentia oppositorum", la anulación de los contrarios, respuesta a la necesidad de encontrarle un sentido al desastre final, distinto al de la eterna repetición de cataclismos que imponen los ciclos cósmicos. La Historia debe quedar justificada más allá de sí misma dentro de un plano espiritual al que únicamente se accede mediante la paradoja. Si, como tantas veces hemos insistido a lo largo de estas páginas, "de lo que mata, nace la vida", la catástrofe, representada por la amenaza nuclear, acelerará una "mutation de l'espece humaine" (idem, 125) ya en marcha y de la que ésta saldrá renovada positivamente; ilustrando "Le temps d'un centenaire", a este propósito, los valores "curativos" de la electricidad y de la guerra atómica. La literatura de Eliade parece compartir aquí (en el mismo texto se dan otros ejemplos) las expectativas suscitadas en los años 50 y 60 en torno a la radiactividad, pero, en definitiva, se verá superada por su compromiso con una Historia que ha jugado en sentido completamente contrario a las suposiciones del autor rumano.

Comoquiera que sea, piensa Eliade, identificándose con la que, según él, es la "Weltanschauung" del pueblo rumano, el sacrificio es regenerador y creador de un nuevo individuo; y así, junto al miedo, persiste la confianza en la salvación y la perdurabilidad humana.

El hombre sólo puede escapar del terror a la Historia por su relación con lo sagrado. En este sentido, toda solución al problema del tiempo y la muerte ha de ser religiosa, pues sólo la religión integra todos los datos, inclusive los científicos y técnicos, con lo esencial humano (Eliade, 1984a; 45, 48).

Los principales personajes de los cuatro relatos son "mensajeros" que anuncian el futuro: "je n'ai pas le droit de m'en aller avant de leur avoir dit ce qui nous attend" (Eliade, 1981b, 211) pero que no logran transmitir su mensaje: "je n'ai pas réussi à transmettre 'le message'" (idem, 218), o que, como Cucoanes, lo hacen de manera ininteligible, porque lo inefable es incommunicable. Cucoanes se aplicará a sí mismo el calificativo de "Vox clamantis in deserto" (Eliade, 1981e, 183), identificándose por un lado con el Evangelista San Juan, profeta de "lo que ha de ocurrir en breve" (Apoc 22, 6) y para lo que hay que estar constantemente preparados; y, por otro, con San Juan Bautista, enviado a proclamar una verdad ignota: "Escuchad, escuchad, pero no entendáis" (Is 6,9).

-Dans quel sens est-ce bon? [le pregunta el narrador al gigante] Te sens-tu plus tranquille? Vois-tu le monde avec d'autres yeux? Vois-tu des choses que nous ne pouvons pas voir? [...] Dis-nous ce que tu vois, ce que tu sens, ce que tu comprends! Dis-nous si Dieu existe et ce que nous devrions faire pour le connaître. Dis-nous si la vie continue après la mort et si nous devons nous y préparer. *Parle-nous! Enseigne-nous ce que tu connais* (Eliade, 1981e, 190).

Cucoanes no puede dar una respuesta, cuya importancia, en cualquier caso, es relativa frente a la de la pregunta, tal como ilustra la leyenda de Parsifal, a la que tantas

veces acude Eliade implícita o explícitamente y a la que ya nos hemos referido en el capítulo sobre Forêt interdite.

También "Dayan" es un profeta escatológico asimilado a San Juan Bautista, que se reconoce como el que anuncia la llegada del "Otro", poniendo de manifiesto su conciencia "ejemplar" de la pareja de aquél y Jesucristo. Su fracaso conduce a la muerte, en la que el personaje escapa de las limitaciones y consigue la totalidad del conocimiento, dentro de un final abierto que deja la profecía del Judío Errante sin contestación a no ser en los lectores (Eliade, 1981b, 220 - 221). Como el propio Eliade nos señala, "el conocimiento constituye la condición original del absoluto; la ignorancia es la consecuencia de un desajuste producido en la intimidad misma del absoluto. Pero la salvación aportada por el conocimiento equivale a un acontecimiento cósmico" (Eliade, 1979, 369). Puesto que, en "Dayan", en el plano meramente terrenal, el saber absoluto no ha sido alcanzado ni transmitido, la salvación aportada por el conocimiento no tiene lugar ni, en consecuencia, se produce la aniquilación del mundo, que así hubiera sido redimido y junto a él, el Judío Errante, quien de esta manera se ve forzado a seguir con su camino.

La escritura creativa de Mircea Eliade pone en juego toda una serie de procedimientos técnicos arraigados en la cultura y la literatura, no necesariamente la de mayor prestigio, occidental; y en este sentido, los manejados en los textos estudiados en estas páginas caracterizan también las diferencias entre su obra anterior a 1945 y la posterior.

Como con frecuencia en sus primeras novelas, "Le macranthrope" está escrito desde la perspectiva de un "yo" no identificado con ningún rasgo, salvo el de ser amigo y confidente del protagonista. La primera persona del singular integra al lector dentro del discurso narrativo, haciéndole sentirse como lo que es el personaje - narrador: un testigo, que no comenta los hechos, sino que los presenta "con naturalidad de buena fe" (Rogalski, 1988, 186). De este modo, se elimina la vacilación del lector, uno de los rasgos que definen lo fantástico según Todorov; supresión que además se ve reforzada por una constante

inclinación a lo verosímil, ya con el tono de informe: "encore assez frais dans la mémoire des lecteurs" (Eliade, 1981e, 193) o las referencias a la prensa: "[les péripéties de notre fuite] ont été longuement narrées par toute la presse" (idem, 180), ya con las interpretaciones más o menos factibles: "ce qui lui arrivait rappelait certains résultats des techniques méditatives indiennes" (idem, 172) o de índole científica, incluso con ironía: "Tout est possible dans la Nature, dit Cucoanes avec une emphase amère. Rien n'est impossible à notre Mère Nature!" (idem, 167).

Esa tendencia hacia la verosimilitud llega a crear un juego de espejos entre la literatura y la ficción. En "Le temps d'un centenaire", las referencias a personas reales (Matila Ghyka, Jung, Tucci) y las bases del relato, en el que se admite que nos enfrentamos a una "théorie fantastique à première vue, mais qui comporte néanmoins des éléments scientifiques" (Eliade, 1981b, 65), pretenden hacer creer en la posibilidad de unos hechos que, simultáneamente, se convierten en narración cuando alguien los transforma en novela: "L'histoire est trop belle pour être étouffée sous le silence. Je vais écrire un roman, précisez-t-il [...]" (idem, 91). Con ello, las confesiones de Matei pierden su valor documental, ya que no pueden ser asumidas como históricas sino como ficción.

Los tres narraciones restantes son muy diferentes de "Le macranthrope" y a la vez, semejantes entre sí al construirse sobre la conjunción de recursos procedentes de la "ciencia - ficción", de la novela policíaca y de elementos libresco o mitológicos. En cuanto a los primeros, ya hemos señalado como los textos se basan en la creación de un mundo imaginario que anticipa el cumplimiento de hipótesis cuyo embrión se localiza en la ciencia actual.

Tanto "Las Tres Gracias" como "Dayan" aparentan ser, en primera instancia, una encuesta policial sobre la muerte de Tataru o sobre la no menos misteriosa desaparición de "Dayan", que mantiene el suspense a lo largo de la trama, desvelando poco a poco detalles que la explican. En "Le temps d'un centenaire", por el contrario, la investigación sobre su propio proceso es llevada a cabo por el personaje, estudiando las distintas fases de su

transformación y sosteniendo el interés de la intriga a fuerza de aclarar los datos con posterioridad a su aparición: primero se escucha, por ejemplo, hablar a personajes y luego se los identifica, o el descubrimiento del "misterio" del sobre en el abrigo de Dominic Matei se dilata hasta mucho más tarde.

La búsqueda de un significado o explicación a los acontecimientos permite dividir a los personajes inquietos por él y capaces "de expresar sus intuiciones en un discurso especializado" (Spiridon, 1988, 47 - 48) en dos grandes grupos, que definimos, siguiendo a M. Calinescu (1989, xx - xxii) con el nombre de "hermeneutas de la sospecha" y "hermeneutas de la verdad", y cuya presencia es insistente en bastantes relatos de los no examinados en este capítulo.

La "hermenéutica de la sospecha" lo es de la duda y conviene de manera mayúscula a un régimen donde todos son sospechosos y que se niega a tomar acciones y palabras en su sentido literal. Las instancias oficiales siempre recelan que algo se oculta y, por tanto, conciben la interpretación como "una actividad de *descubrimiento*, una actividad que implica un *pensamiento hipotético* para reconstruir las situaciones reales a partir de *indicios*" (idem, xxi). La figura del detective Albini, que se repetirá en otros textos ausentes en este epígrafe, es emblemática de esa actitud indagatoria con el propósito de obtener resultados prácticos, aunque abarca a otros como un amigo de Tataru que insiste en haber oído "Las Tres Gordas" (por confusión fonética entre "Grâces" y "Grasses"), los médicos que atienden a "Dayan" o a Matei, o los espías o profesores enviados para averiguar exactamente de qué tratan sus "casos".

Sobre lo fantástico - imaginario, ellos imponen el peso de una realidad que es, fundamentalmente, política, como si la dictadura de lo concreto y materialista se encarnara en el régimen bajo el que vivió Rumanía hasta hace pocos años. Todo lo que se escapa de esa realidad es condenado por "obscurantisme, superstition et mysticisme" (Eliade, 1981b, 148) o, en el mejor de los casos, eludido: "face à une énigme qui semble impliquer le miraculeux, la meilleure solution consiste à *refuser* le miracle et à rechercher l'explication

la plus simple" (idem, 203). No obstante, esta lectura sigue siendo una posibilidad de "traducción - enunciación - interpretación", todavía en el interior, como la de las simples especulaciones científicas, de los límites de la lógica o la "normalidad" de unos hechos susceptibles de otras: "j'ai vécu une expérience bizarre, paranormale, disons 'extatique', mais décisive pour moi" (idem, 178).

Los "hermeneutas de la verdad" ejercen también profesiones positivistas. El médico Aurelian Tataru y los ayudantes médicos que encuestan los casos Dayan y Matei; el mismo Dayan; Filip Zalomit, amigo y encargado de averiguar el alcance de los experimentos del primero, "ilustran directamente la alternativa imaginativo - mítica a la sospecha paranoica" (Calinescu, 1989, xxi). Son personajes más imaginativos, con una mayor capacidad interpretativa y creadora que les permite "ver" más que a los otros (Eliade, 1994, 15). Lo que les interesa es la verdad,

una verdad antes que nada [basada] en el principio de imaginación, en la riqueza de imágenes y símbolos, y en su final función soteriológica o poder para salvarnos. Por supuesto, la tensión fantástica de las "nouvelles" de Eliade procede del conflicto sugerido entre dos mundos [...]; esos dos mundos aparecen ellos mismos como el producto de dos tipos de interpretación - desmitologizadora y reduccionista, por un lado; (re)mitologizadora y creadora, por otro (Calinescu, 1989, xxii - xxiii).

La clave profunda siempre es de condición "religiosa", en cuanto remite a la revelación original, tal como apunta la singular figura de Calinic, antiguo fraile y excelente conocedor de leyendas tradicionales, en el relato "Las Tres Gracias" (Eliade, 1994, 42).

De cualquier manera, la delimitación entre ambos grupos no es estricta y sus puntos de contacto son otra manifestación más de la "coincidentia oppositorum". Albini es presentado positivamente hasta cierto punto, como alguien que escribía versos, con un interés relativo en asuntos teológicos, con capacidad para aceptar un pensamiento distinto al suyo y con facultad para criticar, por falta de imaginación, el engranaje político del que de

manera irremediable sigue formando parte tras el desenlace. Mientras, Zalomit, botánico y poeta, se compromete de algún modo con el sistema, colaborando con él a cambio del reconocimiento científico, para intentar una última escapatoria, frustrada, mediante el suicidio, o, con mayor éxito, en un plano imaginario - trascendental, único modo de salir de la opresión.

Otro código hermenéutico al alcance de todos es el "cultural", que en las presentes narraciones se manifiesta en forma de referencias mitológicas y librescas.

El fondo mitológico es omnipresente en "Las Tres Gracias", que no hace sino desarrollar el mito de Perséfone, y que abarca desde el propio título, que señala a las tres pacientes de Tataru, hasta el motivo central de la fuente de la eterna juventud y abundantes alusiones.

Por su parte, ya hemos señalado cómo el núcleo anecdótico de "Le temps d'un centenaire" brota del cuento popular "Tinerete fara batrînete", título que de hecho se evoca en el del original rumano del texto de Mircea Eliade, aunque aquí se detienen las menciones directas.

En "Dayan", sin embargo, lo libresco es la clave del relato. La aventura de Constantin Orobete sigue un modelo arquetípico que corresponde a la epopeya de Gilgamesh y un modelo cultural que al movimiento italiano de los "Fedeli d'Amore" del siglo XIII italiano. Como el primero, penetra bajo tierra y sigue un camino iniciático cuyo fin es aprender el secreto de la inmortalidad (Eliade, 1981b, 163).

Otro movimiento en apariencia principalmente "literario", pero que sin duda entrañaba una organización iniciática, es el de los *Fedeli d'Amore* [...]. Los *Fedeli d'Amore* constituían una milicia secreta y espiritual, tenían por finalidad el culto a la "Mujer única" y la iniciación al misterio del "amor". Todos utilizan un "lenguaje oculto" (*parlar cruz*) [...]. La "mujer" simboliza el intelecto transcendente, la Sabiduría (Eliade, 1975, 209 - 210).

El total de estos elementos están presentes en "Dayan": la lengua secreta, cuyo mensaje fundamental se camufla en palabras ordinarias pero susceptibles de ser descifradas en varios sentidos, y cuya interpretación y manejo de su doble condición es el fruto de un proceso iniciático que no está al alcance de todos; la presencia final de la Mujer, mezcla de Inteligencia y espiritualidad, que se identifica de modo sucesivo con la Virgen, la madre, el amor perdido y que no es sino "Sofía", la sabiduría omnipresente de Dios, el símbolo del amor divino, que llama al hombre a la perfección; y, sobre todo, la misión de comunicar "un mensaje espiritual secreto [que atañe a toda la Humanidad] mediante la 'literatura'" (idem, 210).

Otro elemento literario de primordial importancia es el personaje del Judío errante, que aun cuando está aquí tomado de la novela de igual nombre de Eugenio Sue, tiene un origen gnóstico. Él es el intérprete y el maestro, el guía, que enfatiza el papel de lo "libresco" y lo cultural en el mensaje soteriológico, encarnando el papel del mito y la leyenda como explicación del mundo en el pasado.

4.3. La tradición y el folclore, origen de lo maravilloso.

El interés de Mircea Eliade por el folclore ha sido una constante a lo largo de su amplia trayectoria como científico y como literato. Testimonio de ello son, en el primer campo, los numerosos artículos publicados sobre el tema en la prensa de Rumanía y los varios libros a que su recopilación ha dado lugar: Fragmentarium (1939), Comentarii la legenda Mesterelui Manole e Insula lui Euthanasius (ambos de 1943) y De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale (1970). Además, aparte de sus propios estudios, en cuanto historiador de las religiones utilizará las conclusiones de folcloristas y etnólogos, tratando de recuperar la situación existencial que suscitó el nacimiento de mitos y ritos concretos, mientras se esfuerza por hacer inteligible el universo teórico que la sirve de base (Eliade, 1980, 168).

Como pone de manifiesto el título del siguiente artículo de 1937, "Le folklore comme moyen de connaissance", lo que Eliade encuentra en las manifestaciones tradicionales es un instrumento de aproximación y estudio de cuestiones relacionadas con el ser humano, "con la estructura y los límites de su conocimiento", a través de la visión que, procedente de otras épocas o de pueblos que de ninguna otra manera han conseguido expresarse, se han conservado de ellas: "Les croyances *folkloriques* semblent être un immense dépôt de *documents* d'une étape mentale aujourd'hui dépassée" (Eliade, 1978, 180). El primer interés del estudioso estriba, por tanto, en descifrar los significados de la leyenda y captar el sistema de valores espirituales en que ha nacido (Eliade, 1980, 136).

Al no disociar entre el dominio de lo sagrado y lo profano, el folclore retiene, a la manera de un "fósil viviente", una "experiencia mental que la actual condición humana vuelve [...] imposible" (Eliade, cit. por Radulescu, 1987, 62), pero cuya vigencia no ha sido puesta en duda hasta el momento presente. El mito y la leyenda son, en relación a la realidad histórica, "dos modos distintos de existir en el mundo, dos actitudes distintas del espíritu en la interpretación del universo, modos de ser y actividades del espíritu que, por otra parte, no se excluyen mutuamente" (Eliade, 1980, 135). Indagar en las tradiciones, en las costumbres y producciones populares es retrotraerse a las etapas "pre-históricas" de una cultura, es decir, anteriores a una Historia conservada bajo las diferentes formas de documentos escritos, objetos o monumentos. Es retroceder a un tiempo inaugural, el de los comienzos de una civilización.

De ahí que si el tema interesa sobremanera a Eliade, lo haga preferentemente por lo que significa respecto a Rumanía.

Para un pueblo como el suyo, "desaparecido" de la Historia durante toda la Edad Media ("Préciser le berceau d'un peuple intéresse davantage que de déchiffrer un manuscrit médiéval" [Eliade, cit. por Radulescu, idem, 57]), y que sólo consigue formarse como nación en 1918, y consagrarse con el Tratado de Trianon de 1919, la consideración del folclore y de la tradición es básica para su propia definición y la defensa de su identidad:

"un bello texto popular nos dice lo que el pueblo que lo concibió piensa de la Vida y de la Muerte, de Dios y del Mundo, del Bien y del Mal" (Eliade, 1943b, 78).

Para Eliade, el alma rumana ha empezado a formarse en el III milenio a. C. y desde los "geto-dacios" permanece fiel a su naturaleza, sin perder su "sustancia étnica, su estilo, su tono de vida, su auténtica personalidad física y moral" (idem, 11). Una esencia que se ha mantenido durante las sucesivas invasiones sufridas por esta región y a pesar, o en contra, de los acontecimientos históricos, en una continuidad racial encarnada en el campesinado.

Puesto que, como decimos, el folclore y el sistema de creencias que refleja se han mantenido vivos fundamentalmente en el seno de las comunidades rurales, el estudio de éstas es imprescindible para fijar qué sea Rumanía, y para explicar y justificar la unidad de la nación, tanto por la presencia de una misma lengua como por la persistencia de unos fenómenos espirituales idénticos en toda su extensión geográfica.

No es extraño, en consecuencia, que la mayoría de los artículos publicados en la prensa por Eliade sobre este sujeto y reunidos en los textos arriba citados, lo sean durante la década de los 30, época en que sus preocupaciones se centran en la búsqueda de soluciones a los problemas nacionales y en la difusión de una cierta idea del país balcánico.

Los años de entreguerras constituyen un momento privilegiado en la atribulada historia rumana, porque, conseguida la unidad e independencia de todos sus territorios, se ofrece a los políticos e intelectuales, a la sociedad en general, la oportunidad de concentrarse en la construcción de un modelo de Estado y una cultura nacional. Mircea Eliade, comprometido hasta el fondo en el diseño de ambos, pero, sobre todo, de la última, encuentra en la campesina la fuente de esa cultura específicamente rumana, pues, según nuestro autor, citando al estudioso M. H. Stahl, los rumanos representan "la más importante y más vasta civilización rural de todas las que existen" (cit. por Radulescu, 1987, 58).

El retorno a la Naturaleza y a Rumanía, que por entonces defiende el filósofo y novelista, no significa, por consiguiente, sino el retorno a una cultura campesina, orgánica y sin tocar ni por la extranjera ni por la Historia.

En el terreno de la práctica política y sin llevar a sus últimas consecuencias el tema de sus filiaciones ideológicas, sin duda directamente vinculadas a estas ideas, el resultado de esta aseveración se concreta en su oposición al programa gubernamental, previsto para principios de esta década, de culturalización del campo, contemplado como una muerte futura de la auténtica cultura del país balcánico, aún reconociendo lo irreparable del proceso. A cambio de ese proyecto, nuestro autor propone el establecimiento de un "Instituto de Altos Estudios" con actividad en provincias, dedicado a promover el "carácter nacional" (Ricketts, 1988, 621).

Dentro de su actividad en el ámbito del pensamiento, el Eliade de este periodo definirá el papel del intelectual y ejercerá las funciones propias del mismo. Si, como afirma en "Destinul culturii românești", publicado en la revista Destin de Madrid, en 1953, las fuerzas creativas de su pueblo se hayan concentradas en el ámbito de la espiritualidad tradicional, quien pretenda ser un escritor rumano deberá reactualizar los temas folclóricos e inspirarse en lo popular para fructificar la sociedad, ya que sólo el folclore integra al ser humano dentro de la misma cuando ésta tiene una estructura rural arcaica ("Agonia și înnoirea literaturii" en Sânzana, 11-XII-1937, cit. por Ricketts, idem, 991). De esta forma, siempre según Eliade, en el cumplimiento de la misión de su patria en la Historia, el protagonismo viene a recaer a partes iguales entre los campesinos y la élite de intelectuales:

Si surge el problema de buscar la continuidad del auténtico espíritu rumano, encontramos en él dos grupos: los campesinos y los intelectuales. Por un lado, la creación folclórica, la colectiva vida orgánica; por otro, el genio personal que llega por sí mismo a la conciencia de las realidades rumanas" ("Restaurea demnitatii românești" en Vremea, 1-IX-1935, cit. por Ricketts, idem, 914).

El futuro historiador de las religiones no limitará dicho programa al ámbito teórico, sino que lo aplicará a su propia escritura, con la publicación, también en estos años, exactamente en 1936, de la novela Domnisoara Christina, en donde, inspirándose en el

folclore y en varios poemas de Eminescu citados en el texto, como ya dijimos en el capítulo bibliobibliográfico, intenta aproximarse al más puro sentimiento rumano de lo fantástico.

Dentro de la etapa comprendida entre 1945 y 1986, varias son las narraciones en las que podemos encontrar la sugestión de un sustrato mítico, de origen folclórico, en la existencia de todos los días o en el acontecimiento extraordinario que se nos narra. No obstante, en los límites de este capítulo, nuestro análisis se centrará en "La fille du capitaine" (1955), "Le devin des pierres" (1959), "Les fossés" e "Ivan" (las dos escritas en 1963); aunque podría también extenderse a "Le macranthrope", "Le temps d'un centenaire" y "Dayan". En efecto, la figura del gigante en el primero, las referencias al "Prince Charmant" de los cuentos y leyendas en el último, o incluso a la del "judío errante", y el punto de partida que constituye el relato tradicional "Tinerete fara batrînete" para "Le temps d'un centenaire", nos lo permitirían, si no fuera porque tales motivos o personajes, en todas estos textos y de manera inmediata, acaban confluyendo en el tema de lo "anatómico fantástico" o de la ciencia sin más; mientras que en los que en este momento centran nuestro interés, y que agrupamos por referencia a tradiciones populares o al folclore, se ponen al servicio de la confrontación entre dos mentalidades, una más arcaica y otra moderna, cuyo choque se ilustra con la máxima claridad en "Une photo vieille de quatorze ans" (1959), que se convierte por ello en síntesis y conclusión de los restantes de este conjunto.

Por su parte, la utilización que se hace de los abundantes ingredientes de este tipo en Pe strada Mântuleasa se sitúa mucho más cerca de lo que en estas líneas vamos a proponer, aunque su consideración como centro motriz a partir del cual se forma el "mito de Bucarest", lo convierte en el núcleo de otro grupo de textos, de cuyo análisis se ocupa nuestro siguiente capítulo, asociado, en gran medida, con el actual.

Lo característico de los cinco relatos que trataremos bajo el actual epígrafe, es que en ellos, incluso sin pretenderlo, la anécdota permite reconstruir un modo de situarse el ser humano ante su existencia y el orden cósmico, modo que corresponde al pensamiento de las

culturas llamadas arcaicas o tradicionales. El elemento popular, activo en todos ellos, es el detonante de una trama mediante la cual el lector se adentra en un sistema de pensamiento no perteneciente sólo, por otro lado, a pueblos primitivos o desaparecidos, sino que permanece en el seno de las sociedades contemporáneas de forma más o menos camuflada y presto a emerger en cualquier momento.

En la definición de ese sistema, la cuestión fundamental es la posición ante la Historia de dichas culturas, resuelta en el rechazo y en la necesidad de vivir de espaldas a ella, fuera de las circunstancias históricas, es decir, escapando de un Tiempo que es, al fin y al cabo, su único soporte. Atrapados en las redes del espacio físico y cambiante y del devenir temporal, los personajes de "La fille du capitaine", "Le devin des pierres", "Les fossés", "Ivan" y "Une photo vieille de quatorze ans", como los individuos de mentalidad tradicional, experimentan o recurren, aún cuando no lo sepan, a la repetición de unos mismos gestos rituales que los liberan, por su mismo carácter reiterativo, de la presencia abrumadora de la Historia.

La intencionalidad de los textos presentes se completa atendiendo a un factor añadido, porque, como acabamos de señalar, el interés del novelista e investigador recae esencialmente en la definición de lo específico rumano. En este sentido, conviene subrayar que, a pesar de su diverso carácter y en gradación variable, los ritos y las actitudes reflejados en sus páginas diseñan el espacio cultural e ideológico de una sociedad campesina rumana cuyos pretendidos valores están aquí reproducidos de manera más o menos evidente.

Acorde con nuestra lectura personal de los textos citados, y nunca tanto como ahora conviene recordar el carácter de tal, en última instancia, de nuestra investigación, ya en un primer acercamiento se descubre en ellos el problema de la aceptación o no de las condiciones externas objetivas, por parte tanto del individuo como del colectivo.

Para empezar en el punto en que finalmente acabaremos, el contraste con la actitud occidental moderna, en "Le devin des pierres", la propia de las culturas arcaicas y primitivas aparece más débil que en cualquiera de las restantes narraciones.

Emmanuel Alexandre encuentra un día en la playa a Vasile Beldiman, quien se descubre como un "lector de piedras", capaz de pronosticar el futuro de las personas, según la posición y la forma de los guijarros que han tenido contacto con ellas; en un claro ejemplo de "magia simpática" entre un "sujeto" y los "objetos" con los que se relaciona, según la terminología de G. Frazer. Intrigado e incrédulo, Alexandre, que está a la espera de su primer destino de funcionario consular, le pide le descubra el suyo, a lo que Beldiman, no sin reparos, accede: el futuro del protagonista se condensa en la imagen de dos mujeres de cuya presencia "*éloignez-vous aussi vite que vous le pourrez. Elles ne vous portent pas chance*" (Elilade, 1985a, 48).

Las facultades adivinatorias del misterioso Beldiman son el punto de arranque de un "fantástico" que no se acaba en ellas, que más bien crean el clima onírico en que a continuación se sumerge el relato.

Teniendo poco después la oportunidad de comprobar la verdad de las pretensiones del adivino, Alexandre sale a buscarlo, al mismo tiempo que unos amigos le citan en la cercana Constanza para cenar, con lo que el resto de su aventura oscilará entre el deseo de encontrar a Beldiman, las dudas sobre si acudir o no a la llamada de sus conocidos y el encuentro por fin con algunos de ellos, que a lo largo de diálogos interrumpidos e inconexos le transmiten las palabras de Adriana o Ariana, apelada "la Reina", una mujer que parece conocerle muy bien, aunque nunca se hayan encontrado, y que resulta ser la hija del adivino.

Mientras para éste, su maravillosa capacidad es una cualidad absolutamente normal, sin ninguna importancia (idem, 42): "*C'est un don du Seigneur. Je regarde les pierres, les cailloux, et je commence à voir*" (idem, 43), cuya única explicación es el origen familiar y que, por ello, es transmitida a su hija; para Alexandre, el conocimiento de su futuro supone

entrar en una dimensión desconocida, donde se combinan elementos conocidos por él, la presencia de su amigo Alessandrini, con elementos fabulosos.

Un "tabú" se ha roto, puesto que Beldiman nunca debe declarar su futuro a quien le concierne: "Je ne peux pas me mêler du destin d'autrui" (idem, 45); y este hecho introduce la ruptura del orden, de la separación entre lo real y lo irreal, unidos por la figura del lector de piedras, quien, introduciendo lo fantástico, circula por igual en los dos planos.

Por su parte, el futuro cónsul se siente confundido y se empeña en ser razonable (idem, 59 y ss): "Je pense qu'il doit s'agir d'une confusion" (idem, 63), en medio de una acción que le tiene a él como protagonista involuntario, sin saber ni comprender nada y buscando una explicación lógica a las extrañas respuestas que le dan.

Hay en Alexandre el continuo miedo a una "amenaza" no explícita, causada por el presagio de Beldiman y un sueño propio, que coincide con él y le incita a sucesivos y fracasados intentos de fuga:

-Votre Excellence! s'écria Alessandrini avec un enthousiasme inattendu, c'est une femme purement et simplement extraordinaire! Il faut absolument que vous la connaissiez.

-Je suis tout à fait désolé, dit Emmanuel, mais je dois être à Movilà avant midi (idem, 64);

sin poder evitar finalmente la atracción de lo insólito: "Mais il l'avait déjà aperçue [...] et il n'osait plus bouger, comme si ses veines s'étaient soudain vidées de tout leur sang" (idem, 73).

Así planteada la situación, es fácil percibir que lo que Alexandre teme es aquello que personifica el personaje de Adriana: "elle vit dans un autre monde" (idem, 73). La mujer es el elemento de acceso a lo "desconocido", gracias a la promesa del amor que llena de sentido a la vida, tal como, por otra parte, hace la muerte.

Emmanuel Alexandre ha querido saber el futuro en el presente y, con ello, ha negado el Tiempo; pero ese camino, prohibido a los mortales, que le abre la puerta del

conocimiento, le empuja a una realidad en la que, mediante el cumplimiento del rito del amor y la muerte, debe desaparecer su condición profana y, de ahí, su resistencia: "Puisque vous le saviez, vous auriez dû m'avertir [...] Il s'agit de quelque chose de très important, il s'agit de ma carrière. C'est mon premier poste à l'étranger..." (idem, 72).

"Le devin des pierres" no es sino el relato de las hazañas de un héroe que trasluce en él su obsesión por la muerte, convocada por el gesto mágico de la lectura del futuro, y que se niega, al contrario de Beldiman respecto al suyo, a aceptar un destino, que, sin embargo, se revelará omnipotente.

El fatalismo que impregna la historia se pone en evidencia al final, cuando la "profecía" va a empezar a cumplirse. Rendido ante la imagen de la Reina, sentirá el dolor del amor no correspondido cuando ésta le ignore y, al volverse a una amiga, niegue su presencia como él lo ha venido haciendo: "Il finit par réaliser qu'il l'attendait, souriant et heureux, mais, lorsque leurs regards se furent croisés, la jeune femme détourna les yeux, indifférente, lointaine, comme si elle ne le reconnaissait pas" (idem, 73).

Empeñándose en permanecer en la Historia, no puede, sin embargo, impedir que ésta sea anulada, porque el futuro se ha convertido en presente y el presente en pasado.

Una primera idea, la de la inexorabilidad de "lo que ha de ser", aunque se hagan esfuerzos por evitarlo, es puesta de manifiesto en esta narración. La siguiente implicará un paso más en la aceptación consciente de las limitaciones exteriores, tal como ejemplifican el personaje de Brîndus en "La fille du capitaine" o los habitantes de la aldea próxima a Dumbrăvi de "Les fossés", acercándose más al modo específico de ser rumano.

Brîndusa es el nombre de la planta venenosa llamada en español "cólquico", cuya raíz se utiliza en medicina; y Brîndus, nombre propio que parece derivar de ella, uno de los dos personajes que protagonizan "La fille du capitaine" y que, precisamente, es "copil din flori", "el niño de las flores" en traducción literal del giro rumano para designar un hijo ilegítimo.

Individuo sin padres y sin ningún otro lazo humano, se reconoce como "marcado" y enfrentado al mundo de los demás, formado por la familia del capitán y los otros chicos:

Parce que je ne suis pas comme les autres, moi, je suis un enfant trouvé. Je ne serai pas un n'importe qui, moi, un jour je deviendrais très grand, plus grand qu'Alexandre de Macédoine. Un jour, je serai le maître du monde. Je le sais [...] Je suis un enfant trouvé, moi, je n'ai pas n'importe quels parents, comme les autres (idem, 35).

A esta superioridad de carácter se le añade una intuición casi sobrenatural, pues "sabe" que Agripina, la hija del capitán, ha suspendido, un secreto vergonzoso que toda la familia oculta. Como escribe Sorin Alexandrescu:

El hijo espurio [...] hace referencia a "Príslea cel Voinic" (El Benjamín Valiente), o a tantos niños milagrosos, nacidos de plantas, objetos inanimados o incluso materializaciones espontáneas de unas decisiones o fuerzas fantásticas. La idea común de estas criaturas fantásticas, que pueblan los cuentos de hadas rumanos, y no sólo rumanos, es la de una *selección sobrenatural*: el niño es un *elegido*, el instrumento de la voluntad divina o de unas fuerzas sobrenaturales (1969, xxxvii).

De acuerdo a su carácter y al sentido de su misión personal, su deseo es superar la normal condición humana, a través de dos caminos diferentes. Por un lado, la superación del dolor y del mal, como cuando en varios combates de boxeo, se deja vapulear sin resistencia por el hijo del capitán, para demostrar que puede soportar los golpes: "Mais je voulais lui prouver, à lui aussi, que je ne crains pas la douleur, que je peux endurer tant et plus, [...] Moi, je n'arrête pas de m'endurcir, de m'habituer au mal, de me préparer" (Eliade, 1985a, 35); y por otro, su integración en la Naturaleza y en el Cosmos entero:

La lune se montrera seulement après minuit et je veux rester là-haut, au sommet, pour la voir se lever [...] Je dors la nuit dans la montagne et je n'ai pas peur et je monte aux arbres sans que les oiseaux m'entendent et un jour je pourrai me jeter dans le ravin sans me faire de mal (idem, 35).

Sin llegar a desarrollar una verdadera estructura narrativa, ya que el relato no pasa de ser la descripción del encuentro de estos dos niños tan extraños, quedando abierto hacia el enigma, "La fille du capitaine" se inscribe, mejor que en los modelos del relato fantástico, en la línea de lo "mágico folclórico", sobre todo en lo que se refiere a la existencia de Brîndus y de sus experiencias: "Tu vis dans le folklore, toi, si tu vois ce que je veux dire... [...] je t'aurais parlé des mythes et des légendes, je t'aurais révélé le sens de ton existence pas encore détachée du fabuleux folklorique" (idem, 29).

Los elementos folclóricos se oponen a los clásicos, deudores de la presencia de la otra protagonista, Agripina, perfilada casi como un monstruoso ser mitológico:

Tu as peur de ma bouche de grosse grenouille gloutonne, de mes dents longues et pointues, de ces dents crochues et jamais au repos, prêtes à se planter en toi, à te déchirer et te déchiqueter, à t'avaler morceau par morceau? (idem, 33).

Opuesta a Brîndus, esta muchacha de diecisiete años, cinco o seis más que él, vive su problemática adolescencia sintiéndose también diferente, un personaje más de los cuentos que construye en su cabeza. Su preocupación máxima reside en el lenguaje: "Apprends à aimer les mots, Brîndus. Aime les mots. N'arrête pas d'enrichir ton vocabulaire..." (idem, 26), "concentre-toi avant de parler, exprime-toi clairement, en propositions courtes et grammaticalement exactes" (idem, 28), aunque sea justamente su exceso de palabrería lo que le impida comprender a los otros, como bien le reprochará Brîndus (idem, 35).

A las experiencias maravillosas que cuenta el niño, la imagen del gato que salta sobre el fogón y mete sus patas en la cubeta de agua hirviendo o que baja por la chimenea y deja su cabeza sobre las brasas sin dañarse, a las que se añaden "autres choses, encore plus belles, mais je ne peux pas te les raconter. Tout ce qui m'arrive à moi et rien qu'à moi, c'est mes secrets. Je ne peux pas en parler" (idem, 30); Agripina sólo puede oponer un "fantástico-falso" procedente de la obsesión literaria reinante en su mente:

j'aime vraiment pour la première fois, parce que lui, mon fiancé, il est loin, il est même très loin, je veux dire dans le temps et l'espace. Tu as sans doute deviné qu'il s'agit d'un homme qui est mort depuis longtemps. Un homme? [...] Oh! non, mon petit gars, un poète, un génie, un astre! (idem, 24),

Ah! mon petit gars, quel dommage que tu ne lises pas de livres, des vrais livres, je veux dire des livres de poésie ou des romans! Ma mère en sort, elle sort d'un vrai livre, d'un roman. Mon père aussi, à sa manière, il est un personnage de roman (idem, 25).

Agripina pertenece al tipo de personaje - hermeneuta, común a otras obras literarias del autor rumano, que pretende explicar los hechos y a los demás, pero que, más imaginativo, con eventuales dotes de creador, los complica sobrepujando su significado (Spiridon, 1988, 50). De hecho, respecto a Brîndus, lo interpreta incorrectamente, acudiendo a referencias de lo que conoce, el ámbito libresco, y obviando las propias características de su personalidad.

Son dos mundos que se cruzan e interrumpen de modo continuo, el de la palabra y el del conocimiento sin capacidad para expresarse o explicarse: "Je sais ce que je sais" (Eliade, 1985a, 29), "je n'ai pas besoin d'autre chose" (idem, 34). De esta forma, Brîndus desvela la artificialidad del discurso de Agripina, quien, por su parte, no es capaz de llegar a lo auténtico de la experiencia del primero, sino sólo de tomar conciencia de su existencia y de su pérdida: "Il l'entendait pleurer mais il ne se retourna pas" (idem, 36).

Idéntica actitud que Brîndus respecto a sus circunstancias personales, manifiestan frente a las suyas, los trágicos avatares de la 2ª Guerra Mundial, los pobladores de la aldea montañesa en que suceden los acontecimientos narrados en "Les fossés".

Je reprends la nouvelle commencée il y a dix jours. Je l'intitulerais, probablement, *Les Fossés*. Je voulais d'abord lui donner un titre qui trompe les lecteurs: *La Bataille d'Oglindesti*. En fait, la bataille avait lieu à quelques dizaines de kilomètres du village où les derniers survivants sont occupés à creuser les fossés pour trouver le trésor. C'était une façon de montrer comment "les Roumains ont saboté l'Histoire". À la veille de la catastrophe, lorsque tout s'effondrait et que d'autres maîtres se préparaient à occuper et à dominer le pays - mon village écoutait les conseils d'un vieillard et cherchait le trésor auquel il rêvait, lui, depuis près de quatre-vingts ans.

En las palabras anteriores, correspondientes a una anotación de su diario con fecha 27 de junio de 1963 (1973, 428), Eliade resume el argumento de este relato y desvela todas sus claves. Ahí están presentes los dos elementos que son su punto de partida: el motivo de la búsqueda del tesoro escondido y la figura del Anciano, el sabio que, tras haberle sido revelada en sueños la clave de la vida futura del pueblo, ha de guiarlo. Tal personaje podría proceder de los ancianos que, en la tradición ortodoxa, Dios envía, tras largos años de desprendimiento, obediencia, silencio y oración, a los creyentes.

Los habitantes de la aldea cerca de Dumbrăvi en la que suceden en la ficción los hechos, se sienten cada vez más amenazados por la creciente proximidad del frente de guerra. Los bombardeos son el anuncio de la llegada de los soldados alemanes, antiguos aliados y desde hace escasos días, porque, en efecto, la historia se sitúa poco después del 23 de agosto de 1944 (Eliade, 1985a, 83), convertidos en enemigos. Ellos, que se batían en retirada, no hacen sino atraer hacia esta zona al ejército soviético, con el objeto de equivocarlos sobre la ruta a seguir; pese a lo cual, los verdaderos perjudicados de estos

planes estratégicos no serán otros que los campesinos rumanos, inocentes inmersos en una lucha que les es ajena y en la que no tienen nada que ganar.

La presión de la Historia acaba produciendo siempre sus víctimas entre los más débiles, es decir, en aquéllos sometidos a sus vaivenes y sin recursos para hacer frente a los poderosos que imponen sus intereses y su expansión:

[...] pour chacun d'entre nous, il y a eu, avant nous, un empereur Trajan, quel que soit son nom, un Trajan en Afrique, un ou plusieurs en Chine, où qu'on regarde on ne voit que des gens condamnés parce que quelqu'un, un empereur Trajan, bien longtemps avant eux, des milliers et des milliers d'années avant eux, a décidé de les faire venir au monde là où il ne fallait pas... (Eliade, 1981e, 93).

Son palabras tomadas de otro relato de los aquí agrupados, "Ivan", que nos dejan entrever de qué manera en todo este conjunto, el tema de la suerte de Rumanía es inseparable del retrato de la mentalidad tradicional.

En la perspectiva de nuestro autor, lo peor para su país no es necesariamente el periodo bélico, al fin y al cabo limitado, sino lo que podría estar aún por llegar. El actual es un tiempo de miseria, pero el futuro lo será más todavía: "car nous sommes misérables et accablés de maux. Et les temps qui viennent seront durs, des temps de feu et de famine..." (Eliade, 1985a, 78 - 79); dado que, como se afirmaba en Forêt interdite, lo más grave pertenecerá a la larga época abierta con la invasión rusa: "les Russes nous tombent dessus" (idem, 84), "des temps difficiles s'annonçaient" (idem, 85), "Vous vous précipitez dans les ténèbres pour mille ans encore. Dans les ténèbres, dans les profondeurs, de plus en plus profond..." (idem, 86). Subyacente a estas afirmaciones es, aparte de una evidente vivencia histórica, la oposición entre los latinos, pueblo de cultura, y los bárbaros asiáticos, extremada hasta el lirismo de dejarse arrastrar por una imagen, que, cuando menos, consideramos idealizada por el recuerdo (el del autor y el del personaje). Tal sucede en "Ivan", escrita el mismo año de "Les fossés":

Trajan [...] a eu l'idée saugrenue de nous faire venir au monde ici, aux confins de la terre, comme s'il savait que vous deviez arriver un jour, fatigués après tant d'errance à travers les steppes, et que vous tomberiez sur nous, sur nous, beaux, intelligents et riches, et que vous auriez faim et soif, comme nous en ce moment... (Eliade, 1981e, 92).

El sino histórico de Rumanía es el destino trágico del que sabe que, pese a toda su resistencia, sacrificios, heroísmo, la Historia le tiene condenado por su situación geográfica: "Vous n'avez pas eu de chance il y a trois mille ans, il y a mille ans non plus, et cette fois-ci vous n'avez toujours pas de chance" (idem, 101), "tout ce qui vous est arrivé, de toutes les défaites, de toutes les humiliations, de toutes les trahisons" (idem, 102).

De este destino sólo hay posibilidad de salvarse ocultándose en el bosque (idem, 80; 82; 84). Como el Brîndus de "La fille du capitaine", estos campesinos son la representación de la "Weltanschauung" rumana, solidaria por completo con la Naturaleza y refugiada en una dimensión distinta a la de los hechos objetivos. Al sentirse en peligro por ellos, su reacción, respuesta al "terror de la Historia", según definición del mismo Eliade, es negarlos, volviéndose hacia la imaginación, el sueño, lo fantástico, es decir, lo ahistórico, pues los desastres ocurren sólo en el tiempo de aquélla. Al mundo sin sentido de la destrucción y del dolor, a lo profano, oponen el sagrado de la permanencia en lo esencial.

Imitando la actitud del pastor protagonista de la balada popular rumana "Mioritza", encuentran sentido a su desdicha, despojándola de su carácter de acontecimiento histórico personal y convirtiéndola en misterio sacramental. Su identificación con el pueblo rumano y otros de Europa Oriental reside en el esfuerzo por imponer un sentido al absurdo, a las desgracias y la muerte acumuladas entre invasiones y catástrofes.

El tesoro es el "talisman" que saca del presente a estos hombres y mujeres, liberándolos; a la vez que vinculándolos, más allá del aquí y ahora, a su trayectoria

nacional, desde sus antepasados dacios:

Ah! Roumanie, Roumanie, [...] Quel pays! Quel peuple! Vous êtes restés ce que vous étiez déjà il y a des milliers d'années. Les dieux se sont dispersés, Zalmoxis vous a oubliés, mais vous êtes restés conformes au sort auquel vous ont voués vos ancêtres..." (idem, 85 - 86),

hasta sus descendientes: "Dans mille ans, vos enfants se souviendront du trésor que vous avez cherché et ils le chercheront à leur tour. Ils creuseront d'autres fossés" (idem, 102); se pone de manifiesto de este modo la continuidad de los rumanos como pueblo en el orden espiritual.

Junto a su valor colectivo, la búsqueda del saco lleno de escudos ofrece a cada vida particular un sentido semejante ("rost") al que se adquiere con el cumplimiento de los ritos vitales del nacimiento, el matrimonio, la muerte...; y puesto que la existencia humana y la cósmica son solidarias, de acuerdo a la mentalidad tradicional, el significado en la vida del individuo aislado exige y hace consciente un orden universal ("rînduiala").

La clave existencial del rumano descansa, por tanto, en la idea de la armonía con la Creación tal como ésta es, y, en consecuencia, en la aceptación del sufrimiento y la desaparición final.

Dar un sentido a la Historia es descubrir que la necesidad es otro rostro de la contingencia, porque todo sentido se instituye por una necesidad; reconocer la necesidad supone implícitamente el acuerdo, sin el cual no hay sentido. Toda experiencia semántica se establece sobre la necesidad y el acuerdo. Trascender el sufrimiento por el descubrimiento del sentido imperante de la Historia es un acto que convierte el absurdo en significativo (Al-George, 1978, 344).

Por esta razón, la única resistencia posible no consiste en el enfrentamiento sino en la trascendencia, en la conversión en sacrificio libre y conscientemente asumido como

destino propio de lo que viene impuesto por las circunstancias. La víctima se transforma en voluntaria y se asimila a los seres primordiales y míticos que con su inmolación garantizaron "in illo tempore" el surgimiento de la vida. De acuerdo al modelo del héroe miorítico, Brîndus y los aldeanos de "Les fossés", e igualmente Birish, personaje de Forêt interdite, en sus últimos minutos, y el albañil de la "Leyenda del Maestro Manole", muestran hasta qué punto el alma rumana se reconoce en el mito del sacrificio.

El fracaso final en la búsqueda de las monedas, clave del rechazo al "terror de la Historia", debe entenderse como una señal de que ese "reino no es de este mundo", de que el destino, encarnado en "su colectiva vida rural" y escogido por la divinidad para el país, no es de orden material sino espiritual, tal como veíamos, al igual que todo lo anterior, en el capítulo correspondiente a la novela Forêt interdite. La primacía de lo espiritual sobre lo político será, según nuestro estudioso, la única cultura por la que Rumanía dejará su marca en la Historia.

En "Les fossés" se parte de la realidad histórica de la guerra para desembocar finalmente en un significado mítico, lo que no excluye que el relato sugiera asimismo una metáfora de orden textual, en función de la cual se identifica la situación del creador con la alternancia entre épocas de silencio letárgico y épocas de presencia, de "despertar nacional", de Rumanía en la Historia. De ahí la simpatía con que se dirige a los rumanos, aunque no en términos de individuos concretos sino en el más abstracto de "espíritu colectivo", el personaje del lugarteniente von Balthasar, poeta de lengua alemana nacido en la Bukovina, tal vez en la misma Czernowitz de Paul Celan:

vous n'avez jamais su et vous ne saurez jamais à quel point je vous ai compris. Hormis les poètes, personne ne vous comprend [...] Tel est aussi le destin du poète [...] Toujours essayer et ne pas réussir, mais essayer et ne pas réussir, mais essayer encore en reprenant tout depuis le début. Et en se souvenant à chaque fois de toutes ses erreurs, de tous ses échecs, de toutes ses salissures [...] (Eliade, 1985a, 101).

Imagen del "otro", del viajero que media entre este mundo real y el sobrenatural, su decisión de permanecer en el pueblo lo convierte, por su naturaleza ambigua, en potencialmente peligroso, lo que confirma el fallecimiento del Anciano y el combate final. Su propia muerte, y la de Ilaria, en la última escena, desvelan la incapacidad para resistir de quienes no acaban de definirse por uno de los bandos en la lucha entre el Tiempo y lo ahistórico; no así Marin, el narrador en 1ª persona que sobrevive y perdura como testigo.

Dado que los relatos que acabamos de comentar, intentan ofrecer una imagen del sistema ideológico tradicional reflejado en el muy concreto que pervive en el interior de las comunidades campesinas de un pueblo, por otro lado, occidental e integrado en el mundo contemporáneo como es el rumano, es evidente que su geografía imaginaria habrá de corresponderse con ese mundo espiritual.

En "Le devin des pierres" la acción se desarrolla en varias localidades turísticas de la costa del Mar Negro: Tuzla, Mangalia, Constanza y, sobre todo, Movilă, donde el protagonista tiene su hotel y adonde va a la playa; al contrario que las otras dos narraciones, en las cuales Eliade regresa a los emplazamientos preferentes del interior montañoso, que en "La fille du capitaine" se concretan en un lugar del valle del Prahova, en los alrededores de Breaza, con referencias a Buzău y Călimănești; y en "Les fossés", en una aldea en el camino a Dumbrăvi.

Al igual que ocurrirá con el de Bucarest, tal como comprobaremos en páginas sucesivas,

más allá de una cierta especificidad, por otro lado nada ostentosa, este paisaje está construido especialmente como "uno cualquiera", en flagrante contraste con el Acontecimiento insólito que va a albergar: [...] la revelación del destino en sucesos aparentemente anodinos (*Ghicitor în pietre*) (Alexandrescu, 1969, xxxiii),

en un "caso de personaje milagroso folclórico" o en la búsqueda y pérdida de un tesoro escondido.

A un espacio real, un tiempo de iguales características. Sin embargo, más allá de esta recreación verosímil, el espacio y el tiempo no se limitan a repetir literalmente una geografía y unos sucesos históricos estrictos. Si en "La fille du capitaine", se trata de los años treinta: "vint s'installer dans les années 193... une famille étrange" (Eliade, 1985a, 32), lo es también por ser esta la época, fundamentalmente, en que Eliade escribe sus artículos sobre la mentalidad campesina rumana y su relación con los intelectuales; cuestión que, de alguna manera, está latente en dicho relato. En los últimos años de la misma década se sitúa el argumento de "Le devin des pierres": "La guerre va éclater d'un jour à l'autre" (idem, 41), como reflejo, en este caso, de los caóticos momentos previos a una catástrofe, ya personal, ya colectiva, y fruto del desconocimiento de los valores esenciales para la vida.

Finalmente, pocos días después del 23 de agosto de 1944, jornada del golpe de Estado contra Antonescu y de la insurrección contra el III Reich, y fecha de la entrada de las tropas rusas (idem: 83, 102) en suelo rumano, "Les fossés" nos relata el momento clave de la abrupta irrupción de la Historia del siglo XX y sus desastrosas consecuencias en una comunidad vuelta hacia lo legendario.

En cuanto al espacio, podríamos extrapolar a todos ellos el comentario que, respecto a "Le devin des pierres", realiza el propio autor: "Movilă, Tuzla, Constanța, évoqués dans *Celui qui lit dans les pierres*, appartiennent à une géographie mythique et ressemblent si peu ou pas du tout à ce qu'étaient ces localités en 1939" (Eliade, 1973, 283).

En el texto citado, las idas y venidas de Emmanuel Alexandre por y entre estas ciudades, y desde el hotel a la playa, y viceversa, las entradas y salidas de bares y restaurantes, las esperas de taxis y autobuses delinean un laberinto paralelo al mental del protagonista, que circula por un itinerario iniciático jalonado de avisos: "Je l'ai préparé" (Eliade, 1985a, 62), "Je l'ai averti" (idem, 63). La construcción laberíntica, que en líneas generales predomina como modelo narrativo en la creación épica de Eliade, siendo una de

las características esenciales de la misma (Uscatescu, 1982, 403), aparece en estas páginas y, en menor medida, en las de "Ivan" anunciando la plenitud que alcanzará en los relatos del grupo siguiente.

El lugar donde se encuentran Brîndus y Agripina, es, como todo lo restante, contemplado de manera distinta por cada uno de ellos. Para el primero, no es más que el sitio donde por casualidad la encuentra: "il emprunta au hasard un sentier qui escaladait la colline [...] Il arriva bientôt à une clairière et s'assit sur l'herbe" (Eliade, 1985a, 23); mientras que, para la segunda, llevada de su personalidad artificialmente romántico-literaria, se trata de "un paysage bucolique" (idem, 26), en franco contraste con la realidad: "Des promeneurs étaient passés par là. L'endroit était plein de vieux journaux et de papiers gras" (idem, 23). Un claro en medio de la arboleda en el que ambos dialogan a solas, ajenos a los demás, pero no a una Naturaleza que tira poderosamente de Brîndus: "La nuit tombait et Brîndus jetait de temps en temps un regard vers la montagne" (idem, 29; 31, 36).

Representando no un punto concreto, sin localizar exactamente, sino unos valores existenciales compartidos en cualquier parte del país, "Les fossés" transcurre en un pueblo de la montaña, en medio de un bosque que sirve a sus habitantes de refugio y de punto de referencia en todos los gestos de la vida diaria e, incluso, al acabar ésta, como se comprueba en el papel fúnebre que juega el abeto, cortado en la montaña según ritos y oraciones especiales y signo de la unión del ser humano con el universo: "Je lui ai apporté le sapin, dit-il. Du sapin royal [pour le cercueil de l'Ancien]" (idem, 86).

Por otra parte, en el interior del perímetro de la aldea se fijan unos lugares centrales, la casa del Anciano, la carretera con las zanjas en la linde y el edificio de la iglesia, que se hallan unidos por las líneas imaginarias que crean los movimientos de los personajes. El eje de ese espacio, y de ese mundo, es el campanario, verdadero centro en el que acaba desembocando la acción, y cuya destrucción viene acompañada por la entrada de "los bárbaros", los rusos, de la muerte y de la simbólica pérdida de todo lo que forma su modo de vida y su sistema de pensamiento, aglutinado en torno a la religión ortodoxa, "el segundo

de los componentes fundamentales del alma rumana", como escribíamos en las páginas dedicadas a Forêt interdite.

Dicho elemento religioso se concreta en el llamado por Eliade "cristianismo cósmico", un cristianismo rural con presencia de numerosos elementos religiosos "paganos" y arcaicos, muchas veces apenas cristianizados, que proyecta el misterio cristológico sobre la Naturaleza entera, pero, en revancha, ignora los factores históricos del cristianismo, y casi el ingrediente dogmático, insistiendo en la dimensión litúrgica de la existencia del individuo en el mundo (Eliade, 1985b, 252). Un cristianismo, "dentro del cual el pueblo rumano ha madurado", que, según él mismo, podría contribuir a la renovación de la "filosofía cristiana" en general (Eliade, 1973, 499: 6 de marzo de 1965).

Precisar, en fin, de manera absoluta el conjunto de ideas de las culturas primitivas y tradicionales supone confrontarlo con el propio de la sociedad occidental moderna y subrayar sus diferencias en torno a la cuestión de la trascendencia. En efecto, "le seul problème vital, le seul qui ait encore un sens" (Eliade, 1985a, 118) es el de la existencia o no de una dimensión sagrada, la existencia o no de Dios.

La "única creación religiosa del mundo occidental moderno" (Eliade, 1980, 143) estriba en el concepto de la "muerte de Dios", proclamada por Nietzsche; y es este concepto el que, en "Une photo vieille de quatorze ans" e "Ivan", Eliade opone a una fe religiosa que el individuo acepta como parte de una revelación heredada y de ningún modo problemática.

Como si respondiera al eco de un mundo de creencias que desaparece, ambos relatos abandonan el espacio rumano habitual y se adentran en otros ajenos. La mudanza es total en el primero de los citados, que se sitúa por completo en una ciudad desconocida de Estados Unidos, aunque tiene como protagonista a un rumano, opuesto, programáticamente, al mundo y al pensamiento occidental (Alexandrescu, 1969, xxxii); entretanto que en "Ivan" se oscila entre Ucrania (Eliade, 1981a; 100, 115, 126), donde se desarrolla parte de la acción y varios emplazamientos de Rumanía: Iasi (idem; 108, 128, 129; "11, rue des Ormeaux: 130), Piatra Craiului y Omul (idem, 110), en los que se localizan otras escenas.

El eje estructural de esta última narración se levanta sobre esos cambios del interior al exterior de las fronteras rumanas y viceversa, traslados que se corresponden con "caídas" o saltos de una situación a otra de entre las vividas, por lo demás manifiestamente incompatibles entre sí, por el protagonista.

Existen en "Ivan" dos tramas que parecen, en principio, continuarse una a la otra. Por un lado, el encuentro de Darie y los soldados Zamfira e Iliescu, restos de una compañía a cuyo mando está el primero, durante la 2ª Guerra Mundial, con el soldado ruso "Ivan", así llamado por desconocimiento de su verdadero nombre. Alternando con éstas, otras secuencias nos presentan a Darie, ya de vuelta a casa, en proceso de contar y comentar a un grupo de amigos lo sucedido en Ucrania.

¿Qué es lo que allí ha pasado? Habiendo descubierto a "Ivan" moribundo en un campo de maíz, Zamfira e Iliescu pretenden obtener de él "la última bendición", que otorga a quien la recibe suerte y felicidad. Con este fin, y a pesar de lo difícil y peligroso que resulta en medio de la desastrosa retirada de las tropas rumanas del frente soviético, lo recogen e intentan trasladarlo a algún pueblo cercano, tal vez el suyo natal, esforzándose por hacerse comprender y por tranquilizarlo. Tarea que se muestra inútil cuando poco después muere, dejando en suspenso el enigma de si interpretar o no sus últimas palabras: "*Christou, [...] Christou*" (idem, 89), como una bendición segura.

Con su perfecta observancia de los rituales de la muerte, acorde con la idea de que la suerte del individuo tras ella no depende de las cualidades que ha manifestado sino de la perfecta observancia de los ritos, Iliescu y Zamfira ejemplifican al individuo reconfortado por sus creencias, una perspectiva sobre lo existente que comparten entre ellos y con la comunidad de la que proceden: "*C'est ce qu'on dit par chez nous*" (idem, 86), y que se ha ido transmitiendo de generación en generación: "*nos aïeuls et nos bis ou trisaïeuls [...] allaient là où il était écrit qu'ils iraient, les uns au ciel, les autres sous terre, les autres encore aux confins du monde [...]. Tandis que nous, Ivan, que va-t-il advenir de nous?*" (idem, 95).

Perdido el sistema de referencias que le servía de orientación, el ser humano encara el fenómeno exclusivamente moderno de la Muerte sin sentido metafísico (Eliade, 1954). Frente a la idea de la misma como un paso necesario para la renovación, la civilización occidental sufre con la condición precaria y paradójica de la persona, ya que es su sentimiento de la pura historicidad de la vida humana lo que crea la angustia ante la Muerte y la Nada que se extiende por delante de ella: "Alors, nous sommes foutus! [...] Il n'y a plus d'espoir. Foutus pour l'éternité!..." (Eliade, 1981a, 114).

Se trata de una desesperación por completo ajena a la mentalidad primitiva de Zamfira e Iliescu, quienes, pese a su aparente simplicidad: "Vous êtes dingues, les gars" (idem, 98), adivinan en el personaje sin identidad del soldado la encarnación del Espíritu en la Materia, incluso ignorándose a sí mismo. Nuevo "agnostos theos", su existencia no es reconocida sin más, como algo evidentísimo ante lo que no cabe la duda, sino sostenida por el propio ser humano que, dirigiéndose a él, le obliga a ser. Dios muere cuando el hombre lo condena con su olvido y su silencio; pues, comprometido por la solicitud de un individuo, no puede más que responder: "Continuez [...] Tant qu'il vous écouterait, il mourrait pas" (idem, 91), "Lui parler, lui dire n'importe quoi pour l'empêcher de mourir" (idem, 108).

Del mismo mundo del que han surgido los dos soldados rumanos, procede Dumitru, protagonista de "Une photo vieille de quatorze ans", quien también exige la intervención activa de un Dios conocido:

Le docteur Martin m'a dit: "Rentrez tranquillement chez vous et rendez grâce à Dieu pour son infinie miséricorde: votre épouse est guérie!" Et dès qu'il me l'a dit, *j'ai su* qu'il en était ainsi. C'est pourquoi je n'ai même pas voulu téléphoner. *Je savais* qu'elle avait guéri. Pourquoi tenter Dieu en doutant de sa toute-puissance? (Eliade, 1985a, 113).

Siguiendo el modelo del "Miticà" de I. L. Caragiale, con frecuencia repetido en otros textos de Eliade, como veremos en el capítulo siguiente, Dumitru se presenta como un

individuo corriente, no carente de cierto orgullo, pero cómico, hablador y apresurado; una figura de "sencillez folclórica, desarmado y cándido [...] con la intuición directa de las grandes verdades elementales y eternas" (Alexandrescu, 1969, xxxv); certezas que, sin embargo, apenas puede comunicar, por su misma condición banal y la dificultad de expresarse, no tanto por la habitual desconfianza hacia un lenguaje que con sus categorías gramaticales no puede dar testimonio de lo inefable, como por el problema del acceso a una lengua concreta y extraña, el inglés, que se identifica con el predominio de la cultura occidental (Eliade, 1985a, 128) y, consecuentemente, con un modelo de pensamiento irreconciliable con el suyo.

En cualquier caso, él es dueño de su verdad objetiva, que hasta puede demostrar, pero que es, ante todo, una convicción arraigada en sus emociones y opuesta a la verdad racional de los otros:

C'est pourquoi je veux vous dire, reprit-il, et je ne m'excuse d'oser vous dire ça à vous, des gens instruits, éclairés et bons chrétiens, mais je dois pourtant vous dire que ce docteur Martin faisait des miracles. Croyez-moi! Je vous le jure sur ce que j'ai de plus cher. Dieu était avec lui! (idem, 114),

"Or, je leur dis la vérité" (idem, 130).

Una fotografía que lleva consigo es la prueba de lo que dice. Cuatro años antes, Dumitru, de paso en la ciudad que de nuevo visita, entra por error en la iglesia donde predicaba el padre Martin y donde "par la concentration et la prière [...] avec l'aide de Dieu" (idem, 110), numerosos enfermos eran sanados por él; lo que le hace concebir esperanzas sobre la curación del asma de su esposa, de la que, a falta de su propia presencia, enseña la fotografía al "ilustre predicador y taumaturgo" (idem). Cuando vuelva a su hogar, distante más de dos mil millas (idem), comprobará que Thelma se ha recuperado milagrosamente de su enfermedad, y que, por añadidura, inesperadamente, ha empezado a rejuvenecer y

parecerse a la fotografía que su esposo llevaba y en la que aparecía diez años más joven, tal como él nunca la había conocido (idem, 120 - 121).

"El Acontecimiento [extraordinario] consiste, por tanto, en un efecto sobre otro, -no en una experiencia propia del narrador o del protagonista-, conseguido, sin embargo, no por una fuerza espiritual superior [...] sino por un hombre absolutamente corriente, cuando no un estafador" (Alexandrescu, 1969, xxxv). Asimismo, a diferencia de otros relatos, Eliade no subrayará en éste el carácter de inusual o fantástico del Suceso, derivado en estas páginas en una categoría nueva, la del milagro; ya que no interesa su contraposición con el plano de la realidad cotidiana, sino el cómo es recibido por parte de individuos pertenecientes a uno u otro universo mental.

De acuerdo a las creencias tradicionales, ni el hombre ni su razón son el centro del mundo ni hay un corte brusco entre lo natural y lo sobrenatural, lo profano y lo sagrado. Los segundos términos de la ecuación pueden manifestarse en los primeros a través de cualquier medio, incluso el más inesperado, y su autenticidad es aceptada con total sencillez. En "Ivan" y "Une photo vieille de quatorze ans" la maravilla se asume y el milagro se cree, convertidos en referencias que abren simbólicamente el acceso al conocimiento del Misterio; a partir del planteamiento implícito, en ambos textos y en primer lugar, del problema soteriológico, proclamando la validez del "acto de fe" en su forma más popular y tradicional (Steinhardt, 1977).

Producto de la "modernidad", es decir, de la Historia, es, sin embargo, la postura diametralmente opuesta. El prodigio, interpretado como "santo" por Dumitru, es cuestionado hasta por la "Iglesia de la Salvación" a la que pertenece el doctor Martin, ahora convertido en Dugay, quien, mientras tanto, se ha arrepentido y ha sido encarcelado acusado de estafa: "Et vous, vous venez me rappeler ce qu'il y a eu *avant*, lorsque, dans mon inconscience et ma turpitude, je prétendais guérir les gens..." (Eliade, 1985a, 119).

El milagro es negado por la mentalidad moderna, que se empeña en buscarle explicaciones racionales, insuficientes y que dificultan su comprensión real, tergiversándolo

y rebajándolo, falsificándolo hasta convertirlo en un espectáculo digno de cualquier "tele-predicador":

- Alors, puisqu'il y a véritablement un miracle, une seule explication subsiste: celui qui a accompli le miracle n'est autre que notre ami Dumitru...

- Dieu! protesta Dumitru en levant le bras droit. Dieu par le truchement du docteur Martin...

- En conséquence, notre ami Dumitru est un faiseur de miracles. Un saint! [...]

- Dieu! cria-t-il.

- Il est donc un nouveau saint [...]

- Ne blasphémez pas le nom de Dieu, tenta de dire Dumitru. [...]

- Faites attention une minute, s'il vous plaît [...] n'applaudissez pas [...] Je vous demande donc une minute d'attention. Mes amis, j'ai le rare, j'ai l'exceptionnel privilège de vous annoncer que nous avons un saint parmi nous [...] que le projecteur va vous montrer dans quelques instants [...]
(idem, 131 - 132).

Al reducir lo excepcional o trascendente a los estrictos límites de un ser humano reducido a su Razón (idem, 122), toda pregunta acerca de la existencia acaba encontrando como respuesta solamente el vacío. Ejemplo de ello es Darie, el protagonista de "Ivan", al que las etiquetas que él mismo se coloca, filósofo (Eliade, 1981a, 91), "joven licenciado en filosofía" (idem), "filósofo errante" (idem, 93) definen a alguien cuya necesidad de comprensión deductiva le imposibilita para aceptar la totalidad de lo real; porque el conocimiento lógico nunca satisface por completo el afán de saber, y la reflexión se interpone como un velo entre el sujeto pensante y el objeto de su pensamiento, haciendo del empeño causa de aflicción:

"-C'est dur, dit Zamfira, c'est dur, la philosophie.

-C'est le plus dur, rechérit Iliescu. C'est le plus dur parce qu'on peut pas comprendre" (idem, 108).

En conclusión, la idea general presente, como en el relato "Adieu!", escrito por las mismas fechas y que analizaremos más tarde, es la "de la 'muerte de Dios' en los occidentales [...] y la de la persistencia de Dios en las almas más sencillas, más cerca de la naturaleza, no sofisticadas por una civilización mecanizada e intelectualizada en exceso" (Alexandrescu, 1969, xxxv).

Para el individuo occidental y contemporáneo, Dios efectivamente ha muerto, pues ha dejado de manifestarse; tesis que, por otra parte, tiene, como el propio autor ha señalado, un interés considerable para el historiador de las religiones, ya que ilustra el camuflaje perfecto de lo "sagrado" o, mejor dicho, su identificación total con lo "profano" (Eliade, 1980, 143). Como el mismo doctor Martin proclama,

Dieu s'est retiré du monde, il a disparu. Pour nous, les hommes, il est comme mort. Nous pouvons dire sans blasphémer aucunement que Dieu est mort, tout simplement parce qu'il n'est plus avec nous, qu'il ne nous est plus accessible. Il s'est retiré, il s'est caché quelque part (Eliade, 1985a, 116),

Dieu n'intervient *pas* dans le monde. J'ajouterais bien quelque chose, mais je n'ose pas trop: il a bien raison de ne pas intervenir, car sa longue absence, sa politique de non-intervention dans l'histoire peut également signifier autre chose: tout simplement que Dieu s'est définitivement retiré, c'est-à-dire, en deux mots: *il est mort...* (idem, 118).

Desaparecido Dios, su lugar es ocupado por sus intermediarios ante los hombres y por el discurso teológico producido en Iglesias y Universidades (idem, 133), que han creado una falsa imagen de Él, a la par que provocado el error en el corazón del ser humano.

Se trata, no obstante, más de un problema de reconocimiento que de existencia: el Dios desaparecido, al fin, no es el verdadero, que un día mostrará su rostro (idem, 123). Nunca en estas narraciones se discute que haya una trascendencia, sino que sea posible conocerla. Tal como se formula en términos discursivos en "Ivan", en referencia a los mitos gnósticos y las concepciones filosóficas hindúes,

L'Esprit est *toujours* camouflé sous la Matière, mais sa raison d'y être -qu'il y soit prisonnier ou qu'il s'y trouve provisoirement, car il est actif et ainsi de suite-, sa raison d'y être, tu l'apprendras plus tard. Telle est d'ailleurs l'Enigme -l'Enigme avec un E majuscule- à laquelle nous sommes tous confrontés, la question qui se pose inexorablement à tout homme: comment reconnaître l'Esprit s'il est camouflé sous la Matière, autrement dit s'il est méconnaissable? (Eliade, 1981a, 123).

Darie traduce el misterio como una "serie de evidencias mutuamente contradictorias" (idem; 113, 114), sin ser capaz de ir más allá de esta mera enunciación. Sin embargo, dicha expresión se encarna en su propia experiencia en lo que forma el argumento del relato, en el que le vemos saltar de un espacio y un tiempo a otros y regresar a los primeros. Junto con Zamfira e Iliescu, Darie vaga por tierras ucranianas hasta ser herido y morir; pero en Iasi, recuerda la anécdota de la guerra que ha dejado atrás, y tanto en una ocasión como en la otra, "j'ai l'impression soit de rêver, soit de sortir d'un rêve" (idem, 113).

¿Cuándo lo que vive es real y cuándo es un sueño? En el plano de la razón, de la vida común, de lo profano, ambos estados exigen la anulación del contrario para ser ciertos; pero "chaque monde a sa structure et sa logique" (idem, 111) y, de esta manera, todos los tiempos y todos los lugares pueden contenerse en una extensión atemporal y sin dimensiones en el plano de lo fantástico o de lo sagrado. La realidad (al igual que el Espíritu, que se manifiesta indistintamente bajo las apariencias de Ivan, de Procopie, del doctor Arhip, o de Darie, ya que los cuerpos materiales son simples disfraces, "túnicas de piel" de la tradición cristiana ortodoxa que simbolizan la condición biológica humana negativa) tiene múltiples rostros y conforma una zona de confusión, un mundo secundario de multiplicidad aparente en el que el ser humano se pierde. La propia configuración estructural del relato, sin desenlace aparente, y el recorrido de los tres soldados por Ucrania responden a ese planteamiento laberíntico; tal como el tiempo narrativo, agosto de 1943 ó 1944 (idem; 97, 99) en que las tropas rumanas, aliadas del Eje, son diezmadas por el

ejército soviético, corresponde a la situación límite en que un individuo se ve confrontado con el hecho de su mortalidad. De su reconocimiento y de la necesidad de trascenderlo nace el impulso que le encauza hacia lo mítico - religioso (Campbell, 1994, 32).

Existe, por tanto, un camino de salvación, jalonado de obstáculos, de los cuales la amnesia humana es el principal. Una vez despierto el espíritu yacente alienado en cada vida, se alcanza la verdadera "realidad" y todo adquiere un sentido:

C'est donc vrai? demanda Darie sans ouvrir les yeux. Cette fois-ci *c'est vrai*? [...] Dites-lui de ne pas avoir peur. Que tout est tel qu'il doit être, et c'est bon. Dites-lui que c'est très bon. Comme une grande lumière (Eliade, 1981a, 138 - 139);

para inmediatamente volver a caer en el olvido:

j'avais l'intuition d'une chose qui m'était toujours restée inaccessible, [...] je devinais -comment dire?- le principe même de mon existence; et peut-être pas seulement de la mienne [...]. Il me semblait percer le mystère même de toute existence humaine. [...] Mais, naturellement, comme le plus souvent quand il s'agit de rêves, maintenant je ne me souviens plus de rien... (idem, 104).

Solamente el "alma popular" conserva el recuerdo de lo esencial, recogido en las manifestaciones tradicionales o folclóricas: "des questions directement rattachées à l'homme [...] peuvent être étudiées de manière à s'approcher d'une solution définitive si l'on part des données folkloriques et ethnographiques" (Eliade, 1978, 173).

Eliade nos confirma en este conjunto de relatos que en la memoria colectiva arraiga una de las oportunidades de Redención, a diferencia de la memoria individual que es incompleta y falla. Caminando junto a otros en una procesión de almas que se disponen a atravesar la última frontera, el "Gran Puente" (Eliade, 1981a, 138) que separa definitivamente los dos mundos (y ambos motivos pertenecen al imaginario arcaico), Darie

tiene la oportunidad de salir del maizal, del laberinto de la muerte: "il courait, avec une joie enfantine qu'il croyait oubliée, il courait, en proie à une béatitude sans nom ni sens" (idem, 139), cuando el olvido de un dato fundamental, la última bendición dirigida a Iliescu y Zamfira, le detiene en el camino de la redención, y le condena al regreso: "Il hésita un moment puis tourna résolument le dos et se dirigea à grands pas vers le champ de maïs où ils l'avaient caché - *mais quand? quand? dans quelle vie?*" (idem); a la manera de un bodhisattava que, al borde de la liberación definitiva, renuncia a ella en un gesto de compasión para esforzarse en salvar a los otros.

En definitiva, el Dios auténtico se reconoce en la fe verdadera de las gentes sencillas, cuya fuerza acaba con todas las mistificaciones contemporáneas: "Finie, la doctrine de Dieu; finie, la nouvelle eschatologie..." (Eliade, 1985a, 126). Es el mundo tradicional, el campesino que acompasa su ritmo vital al de la Naturaleza, el depositario de la revelación de lo sagrado, con lo que se da la paradójica circunstancia de que aquellas sociedades que viven una situación marginal respecto de la Historia, se descubren ubicadas en el corazón de lo Real; mientras que los que la hacen, pretendidos protagonistas de la misma, son rechazados hacia la ignorancia:

...C'est de notre faute, à nous qui n'avons pas témoigné du vrai Dieu alors que nous l'avions connu. Tel qu'il est, Dumitru, avec sa foi naïve, idolâtrique et vaine, il est plus près du vrai Dieu que nous tous. Et il sera aussi le premier à le voir lorsque le vrai Dieu montrera de nouveau sa face, non pas dans les églises ou les universités, mais lorsqu'il se montrera tout à coup, de façon inattendue, ici, parmi nous, peut-être dans la rue, peut-être dans un bar, mais nous, nous ne le reconnâtrons et nous ne témoignerons pas pour lui... (idem, 133).

A pesar de todo, es precisamente la Historia la que trae a primer plano y nos da a conocer dicha actitud ancestral.

El rumano Dumitru sufre las consecuencias de la última contienda mundial y se ve obligado a escapar de su país. Lejos físicamente del espacio propio, Dumitru no se ha movido un ápice, sin embargo, del contorno mental de su cultura, una Rumanía invisible tras el "telón de acero", e inaccesible excepto en el recuerdo, y que será siempre, para Mircea Eliade, el Espacio sagrado, el lugar significativo frente a tanta banalidad circundante (los bares y falsos templos del propio texto "Une photo vieille de quatorze ans", por ejemplo).

Es, no obstante, la circunstancia del destierro la que da a conocer su pensamiento al mundo occidental: "l'Histoire -cette force dans laquelle s'incarne l'Esprit universel- est intervenu et le voilà qui traverse le Danube et arrive jusqu'ici, parmi nous, aux premières lignes de l'avant-garde culturelle: sémantique, sociologie et zen..." (idem, 127).

De este modo, y en definitiva, podemos justificar el interés del escritor y filósofo por el folclore en cuanto descubre en él, tanto como en el mundo primitivo, "une inépuisable richesse en 'situations humaines'" (Eliade, 1973, 248: septiembre de 1957), riqueza a la que remiten unos sucesos considerados, desde la perspectiva occidental, "fantásticos", y que plantea, y de algún modo resuelve, los problemas de la filosofía y la espiritualidad modernas (idem, 502: 9 de mayo de 1965).

El estudio del universo folclórico es, a la vez, imprescindible en cuanto consecuencia de la entrada en la Historia como sujetos activos de los pueblos "exóticos" o "primitivos" de Asia, Africa o las sociedades campesinas europeas, y del consiguiente diálogo entre sus valores espirituales y culturales y los de un Occidente que pierde su lugar privilegiado (Eliade, 1971b, 19). En la perspectiva del historiador de las religiones, la *civilización occidental, en este momento de decadencia, posiblemente definitiva*, está obligada a redescubrir y proclamar todos los modos de ser del hombre (Eliade, 1973, 414: 8 de enero de 1963).

Para Mircea Eliade, es por la aparición de aquellas otras culturas y por la Historia de las Religiones, que enseña a interpretar el sentido y los mensajes escondidos en sus mitos,

ritos y símbolos (idem, 301: 22 de octubre de 1959), al mostrar su percepción de lo sagrado, por lo que la civilización occidental contemporánea podrá redescubrir el camino al Espíritu y la Salvación.

4.4. La creación de la ciudad imaginaria: Bucarest y el "eterno retorno".

"Para mí, Bucarest es el centro de una mitología inagotable. A través de esa mitología llegué a conocer su verdadera historia. Y la mía, quizá", confiesa Mircea Eliade en La prueba del laberinto (Eliade, 1980, 36). Una mitología que encuentra su expresión más precisa y lograda en la novela breve Pe strada Mântuleasa (1967), traducida al español con el título de El viejo y el funcionario (En la calle Mantuleasa), pero que asimismo existe en los relatos "Douze mille têtes de bétail" (1952) y "El burdel de las gitanas" ("La Tigançi", 1959).

Nuestro análisis de las narraciones, acorde con la idea declarada por el escritor e historiador de las religiones, tratará de mostrar cómo crea Eliade su mito personal de Bucarest, afín al del pueblo rumano, ya analizado en el capítulo anterior; en qué se apoya para ello y cómo el mito se adapta a la realidad socio - histórica del país.

Los tres textos forman una sola mirada sobre la capital rumana, que no nos transmite tanto su imagen real como su significado para el propio autor, que "funda" así de nuevo la ciudad mediante la escritura ("À force de créer des mondes, on peut recréer *le monde*, on peut le recréer à l'image des mondes inventés": Eliade, 1986, 37), reinterpretando los elementos que la han convertido en el núcleo de esa mitología de la que habla. No obstante esa unidad, hay del primero al segundo y de éste al tercero, una progresiva complejidad narrativa que responde a un mejor dominio de los recursos formales y, con ello, a una mayor ambición literaria; que, en esta ocasión, triunfa en sus propósitos, pues El viejo y el funcionario y "El burdel de las gitanas" están consideradas como las obras maestras de la prosa fantástica de nuestro autor y, en la práctica, son las que han suscitado

más interés y, por tanto, un mayor número de estudios críticos; como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de las siguientes páginas.

Una ciudad es ante todo una geografía, una disposición espacial a lo largo y ancho de una superficie sobre la cual se extiende y fija sus límites. La del Bucarest literario de Mircea Eliade coincide en sus menores detalles con la geografía del Bucarest real en donde vivió hasta su partida, que resultaría definitiva, en 1942; y, continuamente, en cada oportunidad que se presenta, se hace reconocible. Así ocurre con la única calle en la que sucede la acción de "Douze mille têtes de bétail": "ici, rue Frumoasei. Seulement voilà, au 14, il n'y a plus personne" (Eliade, 1981e, 145), "la direction d'où ils venaient [...]: 74, rue Frumoasei" (idem, 159); o en "El burdel de las gitanas", con la calle de las Sacerdotisas ("Preoteselor"), Dealul Spirii o paradas de tranvía como Vama Postei.

El espacio bucarestino, antes, durante y después de la 2ª Guerra Mundial, se dibuja con familiar naturalidad, sin nada "exótico" ni pintoresco: "C'était un modeste pavillon de banlieue aux murs sillonnés de nombreuses lézardes" (idem, 146), "Miró a su alrededor la calle desierta, las casas con los postigos cerrados y las persianas echadas, como si estuvieran abandonadas" (Eliade, 1994, 112), "Una casa así, un auténtico palacio, con jardines, con nogales viejos, eso vale millones" (idem, 110), "el vehículo iba casi vacío y con todas las ventanillas abiertas" (idem, 140); incluso cuando describe las señales dejadas por los bombardeos en "Douze mille têtes de bétail" (Eliade, 1981e, 159).

El viejo y el funcionario sigue el esquema del relato dentro del relato, es decir, nos presenta una historia en la que un personaje, el anciano director de escuela Zaharia Farâma, reconstruye oralmente y por escrito las aventuras de unos antiguos alumnos suyos y de sus amigos. Realidad o no, su narración no pertenece a la misma historicidad, arbitraria y artificial puesto que también literaria, del mundo en que es escuchado, y en consecuencia, nos encontramos en la novela con dos planos distintos de desarrollo de la acción.

El espacio real o histórico, el que al lector se le ofrece como existente materialmente y no evocado dentro del espacio literario, sigue siendo Bucarest, sus calles, sus barrios y

edificios: la calle de Rahova (Eliade, 1984b, 10), la calle Mântuleasa (idem, 12) y su Escuela Elemental (idem, 16), de la que Farâma fue director; el barrio Tei (idem, 16) o la estatua de Pache Protopopescu (idem, 19) y la zona bucarestina de Obor (idem, 26).

Afortunadamente para él, Eliade no llegó a conocer muchos de los lugares concretos en que, dentro de la ciudad, se desarrolla la acción de esta novela corta, como el apartamento, perteneciente a un inmueble donde habitan cargos del Ejército y de la Policía, de Vasile I. Borza, supuesto estudiante de la Escuela de Mântuleasa en su infancia y comandante de la MAI en la actualidad, los varios despachos del edificio de la Seguridad o el chalé del "barrio reservado a las jerarquías del Partido" (idem, 66) en el que vive Ana Vogel.

Todos ellos son edificios oficiales, impersonales en el sentido de que no pertenecen, cuando lo hacen, a un ser humano sino a una categoría, tal la de comandante o ministro; es decir, espacios adjudicados por una burocracia en función de sí misma.

Son rasgos que definen, por antonomasia, a la Central de Seguridad, único lugar en que se localiza el corpus central de la obra. El edificio es descrito como un laberinto de pasillos, de pisos por los que Farâma no puede hacer más que dejarse llevar, meter en ascensores, subir y bajar sin captar nunca donde está exactamente:

Lo condujo a través de unos largos pasillos y después entraron en un ascensor [...] Farâma no se dio cuenta de en qué piso se había detenido [...] Salieron por una puerta opuesta y continuaron por un pasillo oscuro [...] Bajaron unos cuantos peldaños y penetraron en otro pasillo que pareció no pertenecer al mismo edificio (idem, 17),

"Al final del pasillo le esperaba [...] le condujo hacia un nuevo ascensor. Bajaron hasta el patio, caminaron unos pasos [...] y penetraron en otra ala del edificio" (idem, 34 - 5; 54).

La cultura occidental, de la que Eliade forma parte, insiste desde Franz Kafka y El proceso, en representar la imagen del Poder estatal como un laberinto por donde el

individuo camina sin rumbo, conducido por fuerzas desconocidas que deciden sobre él sin su intervención. En los dos casos, al margen de esa coincidencia, la imagen trasciende su primer significado por uno más profundo: sin intentar una exégesis de Kafka, la búsqueda en él de un sentido a la existencia, laberinto sin salida en el que el hombre queda atrapado, enfrentándose al silencio de las "últimas instancias".

Como el espacio, el tiempo real de los hechos es igualmente identificable y conocido por los habitantes de la ciudad. Coinciden los tres relatos, en líneas posteriores analizaremos las razones, en la elección de condiciones climatológicas idénticas, el calor que se abate sobre Bucarest durante las jornadas del verano: "Dehors, la température lui parut inhabituelle. C'était seulement la mi-mai et pourtant il avait l'impression que le trottoir irradiait la chaleur comme en plein été" (Eliade, 1981e, 158), "En el tranvía reinaba un calor tórrido, sofocante" (Eliade, 1994, 107), "No se atrevía a mirar el cielo, pero sentía sobre la cabeza la misma luz blanca, incandescente, cegadora, sentía cómo el calor de la calle le abrasaba la boca, las mejillas" (idem, 113), "En el patio, se llevó una sorpresa desagradable: el sol se había puesto, pero hacía, sin embargo, más calor que en plena tarde" (idem, 140) y en El viejo y el funcionario: "En la acera, los castaños conservaban aún un poco de sombra, pero la calle ardía, el sol daba de pleno con la fuerza de un mediodía estival" (Eliade, 1984b, 5).

Otro elemento común a ellos es la correspondencia de la uniformidad local con la del fluir temporal, continuamente medido, de unos acontecimientos que marchan en una línea recta de secuencias, inmediatas en "Douze mille têtes de bétail" y "El burdel de las gitanas", porque los hechos que narran, suceden, al menos en apariencia, en sólo una jornada, y más o menos alejadas entre sí en el caso de la novela corta. En el citado en primer lugar, nada más empezar el relato, queda fijada la hora de su inicio: "Midi moins cinq" (Eliade, 1981e, 142), que va poco a poco avanzando: "Midi dix" (idem, 145), "il s'assit sur la chaise qu'il avait quittée une demi-heure plus tôt" (idem, 153) hasta finalizar una hora después: "Jeannot! [...] Ça fait une heure que je te cherche!..." (idem, 160),

aludiendo a un episodio anterior (idem, 147). Algo más tarde, "Deben de ser cerca de las cuatro. A las tres acabé de darle clase a Otilia" (Eliade, 1994, 115), comienza "El burdel de las gitanas", cuya acción se extiende hasta "las ocho y cinco" (idem, 140); mientras que en El viejo y el funcionario se despliega durante semanas y meses: "Al día siguiente" (Eliade, 1984b, 17), "Toda esa semana" (idem, 33), "la segunda noche" (idem, 33), "hace tres días" (idem, 105).

Este rigor en fijar detenidamente el paso del tiempo: "Hacia algunos minutos" (idem, 5), no implica, sin embargo, que el momento real en que los acontecimientos están ocurriendo se determine con exactitud. Bien al contrario, en general no hay ninguna indicación precisa sobre el año, ni tan siquiera el día o el mes, salvo referencias indirectas como las que en El viejo y el funcionario nos indican el cambio de las estaciones, y con él, el transcurrir de un periodo anual: "la fuerza de un mediodía estival" (idem, 5), "empezó el frío" (idem, 65) o "el verano vino inesperadamente" (idem, 115); o cuando lo exige la propia naturaleza extraordinaria del suceso, como en "Douze mille têtes de bétail", en el que su protagonista, Iancu Gore, se introduce durante una alarma aérea en un refugio donde también buscan cobijo la señora Popovici, su criada Elizaveta y su inquilino, el juez Protopopescu. Una peripecia absolutamente normal durante los años de la 2ª Guerra Mundial, si no fuera porque los tres personajes citados han fallecido durante el bombardeo del 4 de abril de 1944 (Eliade, 1981e, 154), en el primer ataque americano sobre la ciudad (que dejó el resultado de numerosos muertos y grandes pérdidas materiales) y porque desde entonces han pasado cuarenta días (idem).

Igual que en dicho texto concluimos que estamos a 10 de mayo de 1944, únicamente de este modo es posible deducir cuándo acaece lo contado en "El burdel de las gitanas", calcular la fecha aproximada en la que fijar los recuerdos de Farâma y cuándo y cuántos meses estuvo encarcelado en el edificio central de la Seguridad, tras levantar toda clase de sospechas por su visita a Borza, quien niega ser, pese a la coincidencia en el nombre, aquél que está buscando el ex-director o reconocerlo, en lo que parece ser un simple error de

homonimia, no por ello más inofensivo para los guardianes del régimen político bajo el que viven.

Respecto a "El burdel de las gitanas", el tiempo real podría corresponder al año 1934, puesto que la alusión a un libro del coronel T. E. Lawrence dentro de la conversación de unos estudiantes (Eliade, 1994, 108), adquiere sentido sólo en cuanto novedad editorial, justamente producida en ese año al traducir Eliade al rumano por primera vez su libro Rebelión en el desierto.

Por su parte, lo que Zaharia Farâma cuenta sobre Lixandru, Darvari, Oana y el resto de sus amigos se sitúa entre 1915 y 1920 y puesto que "han pasado más de treinta años desde entonces" (Eliade, 1984b, 12), su detención debe datarse entre 1945 y 1952, año de la caída en desgracia de la política Ana Pauker, cuya relación con el relato subrayaremos en páginas posteriores, sin olvidar que es pocos años después, en 1955, cuando Eliade comienza su escritura.

1934, 1944, un periodo indeterminado entre 1945 y 1955 son, pues, los tres momentos en que recorreremos un único espacio, Bucarest, como si contempláramos tres imágenes sucesivas del mismo paisaje, distantes entre sí diez años.

Sucede que la normalidad de lo que percibimos es tan sólo aparente, pues encubre otra de naturaleza muy distinta, en la cual los personajes se deslizan imperceptiblemente, sin poder decir en qué instante ni cómo ha sucedido y, sobre todo, sin tomar conciencia de ello. En el caso de "Douze mille têtes de bétail" dicha alteración se produce al sonar la sirena de la alarma aérea, lo que, de hecho, ese día no ocurre. Impulsado por el miedo, Iancu Gore busca refugio y se dirige

vers une sorte de cave, au fond de la cour [...] C'était une vaste pièce au sol de ciment et au soupirail passé à la chaux. Une ampoule sale pendait au plafond; le long des murs, un seau d'eau et quelques sacs de sable. Au milieu, deux bancs en bois (Eliade, 1981e, 147);

sótano que, minutos más tarde, al acudir con un grupo de obreros que se burlan de su afirmación de haber estado allí y visto a los tres habitantes de la casa, se revela efectivamente inexistente: "Quant à la maison, il n'en subsistait plus que l'escalier en pierre de l'entrée: quelques marches qui se perdaient sous une masse informe de briques, de solives et de gravats" (idem, 158). Mientras penetra en el refugio antiaéreo, Gore retrocede en el tiempo hasta el mismo día de su destrucción (idem, 157), sin que nada haya anunciado un acontecimiento tan extraordinario ni lo deje traslucir.

El espacio sigue siendo el mismo pero en él coexisten simultáneos dos momentos sucesivos, anulando, con ello, la ley inexorable del tiempo. Dos niveles de realidad, el lógico - cotidiano y el fantástico, se muestran paradójicamente compatibles y sin solución de continuidad entre ellos.

El esquema se conserva sin alterar en "El burdel de las gitanas" aunque dotado de una mayor complejidad. Aquí, el protagonista es un profesor de piano llamado Gavrilescu, que ya en el tranvía de vuelta a casa, se da cuenta de que ha olvidado, en donde ha dado la última de hoy, el portafolios con las partituras necesarias para las clases del día siguiente. Para intentar recuperarlo, desciende del vehículo y se dispone a esperar el que le lleve de regreso; aunque, como soporta mal el espantoso calor de la primera hora de la tarde, se encamina hacia la sombra que le ofrece un jardín cercano, gesto que le hace perder el tranvía y dirigirse a la próxima parada, a la que llega justo para ver pasar el siguiente. Las circunstancias han ido atrayéndole a "la casa de las gitanas": "cuando divisó la profunda sombra de los nogales, notó que el corazón le latía más deprisa y apretó algo el paso" (Eliade, 1994, 113), siempre admirada desde lejos cuando cruzaba por delante y de cuyas habitantes, a quienes casi no se puede nombrar (idem, 110), apenas se sabe nada.

La casa de las gitanas se encuentra rodeada de un jardín, que, frente a lo que pasaba en "Douze mille têtes de bétail" con su correspondiente escenario, aparece fuertemente marcado en contraste con el espacio dominante hasta entonces: "un frescor tan inesperado que no parecía natural [...] como si se hallase de repente en un bosque, en la montaña"

(idem, 113). La disparidad se acentúa según se aproxima al edificio, ante cuya puerta se le aparece "una hermosa joven de piel oscura, engalanada con un collar de monedas de oro y plata y unos pendientes de oro" (idem, 114), que le invita a entrar y a la que sigue fascinado: "se adentró en una extraña penumbra, como si los cristales de las ventanas hubiesen sido azules y verdes" (idem).

Si el jardín es ya un espacio delimitado y separado del "mundo de fuera", el lugar concreto donde entra Gavrilesco, lo que en Rumanía se conoce como "bordei", es decir, una especie de choza medio enterrada, lo es más aún, pues incluso dentro de aquél está aislado:

la joven se dirigía a una empalizada y abría un portillo [...] Penetraron en un jardín abandonado donde las malas hierbas y los rosales silvestres ahogaban los rosales y los lirios. [...] al fondo del jardín, [había] una casita que parecía a punto de desplomarse en ruinas (idem, 116 - 117).

Para llegar a él, como Gore en el relato anterior, el visitante tiene que atravesar un espacio intermedio, transición entre aquél del que procede y el de la meta, que se encuentra al cruzarlo. Es un territorio protegido que roza lo fantástico, empujándolo a la vez hacia lo más profundo de sí mismo, y en el que predomina, como vemos en el ejemplo actual, la presencia de lo vegetal, de árboles y flores, de su olor y del frescor que proporcionan: "Yo me había hecho ilusiones. Había venido por el fresquito, por la naturaleza..." (idem, 117); una naturaleza que se convierte en el primer paso al encuentro de lo fabuloso, pues su mera presencia testimonia de la superación de la muerte por la infinita renovación de lo creado.

Por fin, el interior del "bordei" es, sin ninguna duda, un espacio nada corriente, extravagante y fantasioso, donde todos los objetos ayudan a crear un ambiente de irrealidad, que se encuentra fuera de los límites del mundo cotidiano, razonable y moral (Mincu, 1993, 10):

reconocía, asimétricamente colocados entre los sillones, los divanes y los espejos, los biombos que lo habían impresionado nada más entrar. [...] Algunos, [...] casi tocaban el techo, y se los habría podido confundir con las paredes si sus agudos ángulos no les hubieran permitido alcanzar, a veces, el centro de la habitación. Otros [...] parecían ventanas medio ocultas tras unos cortinones que se abrían a pasillos interiores. Otros de aquellos paneles se adornaban con extrañas pinturas multicolores o estaban cubiertos de mantones y de bordados que caían [...] sobre las alfombras [...] y parecían componer alcobas de todas las formas y tamaños. Pero le bastó fijar la vista [...] en esta o aquella alcoba para comprender que era juguete de una ilusión y que lo que estaba viendo, de hecho, eran dos o tres biombos separados cuyos reflejos se entrelazaban en un gran espejo de aguas verdes y doradas (Eliade, 1994, 123 - 124).

El "bordei" se convierte en un espacio iniciático en cuanto una vez allí, Gavrilescu tiene que superar una serie de pruebas: "admito que se me ponga a prueba" (idem, 122), de las cuales la primera es acertar quién es quién entre las mujeres que ha escogido, una cingara, una griega y una judía (idem, 118). Adivinar correctamente abre las puertas de la sabiduría y de la felicidad: "Habríamos cantado y danzado para ti, y te habríamos llevado por todas las habitaciones. Habría sido muy hermoso" (idem, 131), mientras que el fracaso conduce a la falta de sentido y de orientación, es decir, a la confusión. Es precisamente el hecho de que el protagonista se pierda en el recuerdo: "Se ha acordado de algo y se ha perdido, se ha extraviado en el pasado" (idem, 130), lo que propicia el error, de tal forma que se puede afirmar que Gavrilescu se encuentra dentro de un doble laberinto: el suyo interior, en el que la memoria va reconstruyendo a retazos el episodio central de su vida, el amor perdido de Hildegard, y el laberinto físico del burdel.

Como escribíamos en un capítulo anterior, el laberinto configura un espacio en el que al introducirse y volver a salir, se modifica el régimen ontológico del sujeto, quien, trascendiendo su naturaleza biológica, alcanza una completa dimensión, fundamentalmente espiritual, como ser humano. Su valor sagrado se conserva incluso cuando deriva a una

función profana, como el ya comentado edificio que alberga la sede central de la Seguridad en El viejo y el funcionario, y siempre estriba en el abandono de la condición propia del "mundo de fuera" y en eludir el orden racional de las circunstancias espacio - temporales.

Si el espacio del "bordeï" es completamente diferente al del exterior, no lo es menos el tiempo, cuya calidad en uno y otro se contrapone al máximo: así como fuera del burdel de las gitanas es siempre "demasiado tarde" (idem; 113, 140), dentro de él "tenemos todo el tiempo que queramos [...] pues será que se ha vuelto a parar el reloj" (idem, 115). El tiempo fantástico del interior es capaz de contraer o dilatar el cronológico externo, y así, en tanto aparentemente sólo han transcurrido cuatro horas, y ésta es la conciencia del personaje, desde el momento en que Gavrilesco paga sus trescientos lei de entrada hasta las ocho y cinco en que sale (idem, 140); en realidad, han pasado doce años, como de manera progresiva se irá manifestando sin que él lo asimile por completo. No debemos pasar por alto que doce no sólo es múltiplo de esas cuatro horas, sino sobre todo el resultado de multiplicar los números mágicos del tres y el cuatro, con su simbolismo relativo al tiempo y la muerte, y cifra arquetípica de todo ciclo cósmico.

La dificultad del reconocimiento citado se basa en que, dado que el paso del tiempo únicamente resulta visible al proyectarse sobre el eje espacial, si éste no cambia, y la ciudad, Bucarest, sigue siendo la misma, no resulta perceptible a primera vista. Ahí continúan el tranvía, el nº 18 de la calle de las Sacerdotisas, el bar de la esquina; por lo que el choque sólo empieza a producirse al volver a la casa en donde dio la última clase: "La señora Voitinovici vivía en el primero, pero se mudó. Se fue a provincias. [...] Este otoño hará ocho años. Se fue nada más casarse Otilia" (idem, 144), y sólo la aparición de nuevos elementos: las monedas caducadas (idem, 146), el aumento del precio del billete del tranvía (idem, 147), la imposibilidad de entrar en su hogar (idem, 149) y la muerte de la señora Rosa, su vecina (idem, 151), irá poco a poco desvelando lo extraño del suceso, hasta el último dato confirmador, pero todavía no comprendido:

-La señora Gavrilesco... Elsa.

-Ay, la pobre, qué historia. Ni siquiera hoy se sabe con exactitud lo que pasó. A él lo estuvo buscando la poli durante meses, pero no consiguió encontrarlo ni vivo ni muerto... [...] se volvió con su familia a Alemania. [...] Unos meses después de la desaparición de Gavrilesco. Doce años hará este otoño. Salió en todos los periódicos (idem, 152).

Tanto en "Douze mille têtes de bétail" como en "El burdel de las gitanas" la entrada en el refugio y en la casa se acompaña de una ruptura de nivel en el espacio y en el tiempo que hace recurrente la vuelta del pasado, que, no obstante, en el primer relato no interfiere en el presente, y en el segundo, por el contrario, llega a anularlo, al principio en forma de recuerdo, como "tras un prolongado olvido" (idem, 132), el de las circunstancias que casi treinta años atrás, en la ciudad alemana de Charlottenburg, obligaron a Gavrilesco a comprometerse con la que sería su esposa, Elsa, y abandonar a su verdadero amor, Hildegard, y finalmente instalándose en él e invalidando un "antes" y un "después" que desaparecen en beneficio de un "ahora" que abarca también la juventud lejana:

Se recortaba ante la ventana la silueta de una mujer joven que estaba mirando el jardín. [...]

La silueta se apartó de la ventana, se dirigió hacia él con paso lánguido, y una fragancia olvidada le volvió a la memoria.

-¡Hildegard! (idem, 157).

Bucarest se convierte, en la literatura de Mircea Eliade, en una ciudad epifánica, llena de signos, en la cual la experiencia de lo sagrado acecha al ser humano más corriente a la vuelta de cualquier esquina, para hacerle protagonista de un acontecimiento extraordinario, que podría revelar qué es la Realidad y en dónde radica lo trascendente.

En las frases anteriores, se alude a la diferencia fundamental entre las dos obras a las que nos venimos refiriendo, en las que los personajes entran, literalmente, dentro del plano

mítico o fantástico, y El viejo y el funcionario, donde sólo es accesible en la recreación por la palabra de unos sucesos pertenecientes al ayer.

Un pasado fabuloso que tiene también su espacio físico, que coincide con el histórico o, más precisamente, es él: la geografía de Bucarest y Rumanía, Tekirghiol, la calle Armeneasca, la de Mosilor, "Domnesti, a unos 40 km de Campulung" (Eliade, 1984b, 43), "el bulevar Ferdinando, a unos cuantos centenares de metros de Foisorul de Foc" (idem, 71), "entraron en el bulevar Pache Protopopescu, pasaron por la calle de Mântuleasa y llegaron a la calle de Popa Soare" (idem, 72), la estación de Ploiesti, los Cárpatos y "una majada en la ladera de Piatra Craiului" (idem, 57).

Sobre esta amplia extensión se localizan puntos específicos como la Escuela Elemental nº 17 de la calle de Mântuleasa, el Instituto Spiru Haret y la Academia Militar de Tîrgu Mures; y un contexto histórico no menos real: "qué le ocurrió a Oana después de terminarse la guerra [...] en el verano de 1920" (idem, 57).

El Bucarest de Farâma se singulariza frente al de las décadas 40 - 50 en que se localiza la acción principal, debido a que es un espacio mágico, que encubre un mundo fantástico que los personajes buscan y, en ocasiones, atisban:

Quedaría usted pasmado y también los historiadores y los arqueólogos de todo lo que podría yo encontrar por aquí, por debajo de estas aceras [...] a lo mejor le interesaría a usted, a todos, el descubrir cuántos misterios y enigmas cubren estas piedras y yacen debajo de la tierra y debajo de estas casas (idem, 82).

Existente únicamente en las fábulas del sospechoso anciano, esta ciudad es absolutamente diferente de aquella en la cual se le detiene e interroga, con lo que de nuevo queda planteada la oposición entre lo cotidiano y lo sobrenatural, y, ya que morfológicamente son equivalentes, entre lo profano y lo sagrado.

Al margen de cómo se conciba según la posición que la persona adopte frente a lo existente, el espacio tiene su propia poética (Bachelard, 1975). En función de ella, dividimos el de El viejo y el funcionario en dos tipos, que podríamos convenir en nombrar "espacio abierto y público" y "espacio cerrado", y que son síntoma de una bipolaridad que no se limita a este único aspecto sino que se extiende a otros de diferente orden.

Cuando nos referimos a "espacio abierto" hablamos del "descampado" (Eliade, 1984b, 22), el bosque Pasarea, "los solares hasta llegar al campo, donde empiezan los trigales" (idem, 49), lugares por donde Lixandru, alumno de Farâma y auténtico protagonista, junto a Oana, de sus historias; Darvari, otro personaje esencial; y sus amigos pasean en sus juegos: "os reuníais en el campo y tirábais con el arco" (idem, 32). En este sentido, tienen idéntico significado que varios espacios en los que "estar" implica "estar con los otros" dentro de la misma zona, como la carpa con la cual el Doctor recorre las ferias haciendo "sus juegos de manos e ilusiones" (idem, 43), la taberna de Fanica Tunsu en la que Lixandru y los chicos "se quedaban ellos solos como amos [...] y se divertían" (idem, 50) o "una taberna extraña, de gran calidad [...] iba por allí una muchacha [que] cantaba y [...] venía a escucharla gente de otros lugares" (idem, 72). Son terrenos en los que los sentimientos se experimentan junto a los demás, en momentos cuyo tono se asocia de modo evidente al de los cuentos populares e infantiles en situaciones parecidas, tono de confianza e inocencia que transforma en broma incluso la amenaza:

El joven añadió [...]: "tendría que sacar el revólver y pegar un tiro y quién sabe adónde va y surge el jaleo [...] no son balas de plomo [...] Son petardos y cinco clases de tinta [...] Puede servir para duelos modernos, hasta en los salones" (idem, 52).

El "espacio cerrado" tiene una estructura y una tensión totalmente divergentes. Aquí nos introducimos en cuevas y sótanos, "entrañas ya de la Tierra, ya de las casas", como

escribe Gilbert Durand (1981, 231), a las que hay que acceder solos, tal como, por otra parte, hacen Gore y Gavrilesco.

"Las tinieblas, el ruido y los maleficios [...] parecen ser los atributos primeros de la caverna" (idem, 230), y por tanto, desde una perspectiva morfológica, de cualquier gruta o cavidad subterránea, en las que adentrarse es hundirse en la oscuridad que pueden suponer las capas más profundas de la personalidad o la ignorancia de un verdadero conocimiento. Si al entrar allí, la persona es arrastrada por ellas, como le pasa a Oana, se corre el riesgo de perder la conciencia humana y reducirse a una animalidad (el antiguo estado instintivo e inconsciente que, según Jung, amenaza a aquel que se equivoca al ejecutar un rito) que exprese en su forma más pura la fuerza de la Naturaleza: "Y en las noches de luna llena, [...] la vieron pararse de repente, inclinarse un poco de caderas y rugir cuando la penetraba el toro y quedaban así juntos mucho tiempo" (Eliade, 1984b, 62), o ponga en evidencia un el fracaso hermenéutico como el de Gavrilesco:

se sintió desnudo, se encogió, se agachó, apoyando las manos en la alfombra, mirando al suelo, como si se dispusiese a emprender una carrera. [...] Ignoraba cuánto tiempo llevaba caminando así en la oscuridad, de rodillas, a cuatro patas, arrastrándose. [...] Asustado por su propio alarido [...] Se vio a sí mismo en ese instante, desnudo, más flaco de lo que creía, con la piel pegada a los huesos y, sin embargo, con el vientre hinchado y caído, como nunca se había visto antes (Eliade, 1994, 135 - 137).

La cueva constituye un mundo en sí misma que equivale a la totalidad del universo (Eliade, 1985b, 42) y como tal "imago mundi" tiene diversos modos de existencia y está llena de riquezas y virtualidades. Por ello, la "caverna de terror" puede revalorizarse en "gruta maravillosa": "una gruta sin fin, brillante, con las paredes tapizadas con piedras preciosas y alumbrada con miles de velas" (Eliade, 1984b, 25, 101) en la que desaparece Iozî, el amigo de Lixandru a quien éste buscará durante toda su vida porque "Iozî no ha

muerto [...] Él tiene que encontrarse por aquí y no lo vemos, o no sabemos buscarle" (idem, 49).

El dato más interesante para la definición del espacio mítico - fantástico consiste en la correspondencia de la clasificación que acabamos de realizar con dos de los gestos humanos convertidos con más frecuencia en arquetipo: el ascenso y el descenso. Subir y bajar son dos aventuras existenciales posibles en Bucarest, cuyo arquitectura básica está formada por casas, con buhardilla y sótano, y con jardín. El encuentro con lo fantástico del héroe eladiano se da, como vemos a propósito de Gore o Gavrilesco, poniendo en juego ambos elementos, más específicamente en la relación que se establece al entrar o salir de ellos.

En El viejo y el funcionario, el esquema citado, no obstante, se amplía fuera de este espacio doméstico. Efectivamente, tanto en el que hemos calificado de "abierto" como en el "cerrado" tienen lugar los acontecimientos fundamentales para el origen y la comprensión de la trayectoria vital de sus espectadores, los jóvenes alumnos del director Farâma y, sobre todo, Darvari y Lixandru.

Por los descampados de Bucarest que solían recorrer, el grupo de amigos se dedicaba a disparar con arco:

Tirabais cada uno según vuestras fuerzas, alcanzando 12 ó 15 y como mucho 20 metros. Bien, cuando le tocó el turno a Lixandru, visteis la saeta volando, la seguisteis hasta que se os agarrotó la nuca, y después no la volvisteis a ver más [...] Y esperasteis así dos horas y la saeta no cayó (idem, 32).

La flecha lanzada hacia arriba indica, incluso desde la propia forma del objeto, una dirección ascendente para aquel que quiera perseguirla y con ella superar la contingencia del espacio y el tiempo físicos, en los cuales debería haber reaparecido. Un camino, hacia Oriente, morada por excelencia de lo mítico - espiritual, que entre todos ellos sólo seguirá

el personaje de Darvari, escapando de su prometida Marina, o Zamfira, como gusta de llamarse en recuerdo de una antepasada legendaria, transformada en anciana que le grita: "¡Intenta la gran huida, subiendo, subiendo sin tregua! [...] ¡Te voy a dar un talismán con el que encontrarás en un momento dado, la saeta de Lixandru" (idem, 113). Después de esta escena, Darvari desaparece con su avión en agosto de 1930 y confirma de este modo las palabras de Marina en una escena anterior: "No te hagas aviador [...] ¡que no vas a volver más!" [...] '¡Como la saeta de Lixandru!' dijo Darvari" (idem, 108).

Mucho tiempo atrás, quince años, otro personaje, el citado Iози, había desaparecido al sumergirse en una cueva llena de agua y señalada por determinados "signos" que hacen de ella "un lugar hechizado", por donde se podría, como sucede con la flecha, "pasar al otro mundo" (idem, 24); lo que añade el valor de lo acuático al de lo subterráneo.

Si la tierra es un refugio, hasta como tumba, el agua abre la posibilidad de pasar a un espacio distinto. Hundirse en las aguas que inundan los sótanos de las casas supone una muerte definitiva por escapar al tiempo, a la historia representada por nombres y fechas grabados.

El ser humano es capaz de comunicarse con el cosmos, y con ello evitar encerrarse en su propio modo de existir, porque utiliza su mismo lenguaje: el símbolo. Las señales de la cueva son símbolos o marcas cuya presencia deja adivinar un significado diferente al inmediato, y también Iози, el hijo del rabino, se convierte en otra de ellas y con su descenso indica la dirección complementaria a la de la saeta.

De esta forma, nos encontramos con dos movimientos, uno de subida y otro de bajada, que podemos unir mediante una línea imaginaria que dibuja un "axis mundi", el "Eje" del Universo de las especulaciones religiosas, que perfila lo Real y acaba con la relatividad y confusión en la vida humana. "Entre todas las metáforas, las de altura, elevación, profundidad, rebajamiento, caída, son metáforas axiomáticas por excelencia" (Bachelard, 1972, 21); y, aunque desfavorecidas por el lenguaje, que no las crea fácilmente, las referencias a la verticalidad, tanto en el viaje de altura, como en la "caída", pues "el que

no asciende, cae" (idem), dominan siempre en la representación de la lucha por la superación.

Buscar la vía que trazaron la flecha e Iozî, empeño que absorbe a Lixandru, supone tratar de acceder a un mundo sobrenatural; escapar para siempre de la brevedad de la vida, insertándose en un estado en que se trasciende el tiempo, la muerte. Es el deseo de vivir en un Cosmos puro, que surge, en definitiva, de la nostalgia religiosa de lo Absoluto (Eliade, 1967; Vierne, en 1978), y que solamente se puede cumplir en un espacio mítico: el terreno que se extiende alrededor del "axis mundi", el "centro del mundo" que supone un Espacio consagrado, donde las hierofanías o manifestaciones de lo extraordinario pueden realizarse y permitir la ruptura de niveles entre el cielo, la tierra y el infierno, comunicándolos entre sí.

En paralelo al espacio evocado por el relato del ex-director de la Escuela Mântuleasa: "siento que las señales están por aquí, entre el Bulevar, la calle de Popa Soare y la de Mosilor" (Eliade, 1984b, 82), el tiempo que Zaharia Farâma recrea forma parte de otra realidad que el Bucarest de los años 50: "ahora [...] no queda nada de todo ello" (idem, 26), "habéis vivido otros tiempos, habéis pasado la infancia antes de la otra guerra" (idem, 29), en un pasado cada vez más distante. La serie de acontecimientos que se rememoran se produjo en una época lejana y fabulosa, en tanto que desligada del presente histórico y habitada por seres tan increíbles como Oana, joven de enorme estatura a quien una vieja maldición condena a aparearse con un toro; el Doctor, capaz de modificar la apariencia de las personas y hacerlas desaparecer; o Zamfira, que posee el don de variar de edad y, en consecuencia, de aspecto a voluntad.

El mayor esfuerzo del narrador consiste en recuperar el principio de la historia: "Cómo puedo contarle la continuación sin volver atrás" (idem, 47), intentando regresar "ab origine" de los hechos posteriores como único medio de poder explicarlos: "como es su costumbre, empieza desde muy atrás" (idem, 33). El inicio de las aventuras contadas, que primero se fecha relativamente cercano, alrededor de 1915, emprende un rápido

movimiento de retroceso que lo va alejando en el tiempo: "Según mi parecer todo arrancó de allí, porque su abuelo que tenía unos 96 años cuando lo conocí en 1915" (idem, 35), "Tiene usted que saber que este Iorgu Calomfir era [...] en su tiempo, por el año 1700" (idem, 73). Hasta los mismos personajes salen de los límites cronológicos de su vida o de su nacimiento para provenir de aquellos remotos tiempos: "La verdadera vida de Zamfira [...] dura algo más de doscientos años" (idem, 84), francamente legendarios en ocasiones: "Parece que tú [Oana] manas de los gigantes judíos, aquellos que atormentaron a nuestro Señor Jesucristo" (idem, 61). La continuidad entre esos orígenes y su vida no deja de ser percibida y, luego, asumida por los mismos personajes: "Marina [...] creía que se parecía a Zamfira y que quizás, podría ser ella misma Zamfira, que volvía a la tierra" (idem, 89).

De forma opuesta a las narraciones "Douze mille têtes de bétail" y "El burdel de las gitanas" en las que se presenta un fenómeno de contracción temporal, en El viejo y el funcionario el tiempo se dilata continuamente: el pasado remite a un pasado todavía más lejano, viene de él y se dirige a un futuro aún imprevisible. Los recuerdos del director Zaharia Farâma son, más que un largo relato, una historia interminable de la que no puede esperarse un final concluyente, como tampoco de la propia novela: "Desde ahora en adelante, las cosas ya no son tan claras [...] ¿deficiencias de su memoria? ¿desinterés [...]? O pura y simplemente su decisión de ocultar a toda costa ciertos hechos" (idem, 110).

Las coordenadas temporales terminan diluyéndose y aboliéndose en una unidad extracronológica, en un tiempo más profundo, un tiempo que es "eterno presente intemporal", es decir, mítico. Para el oyente de Farâma o para el lector de El viejo y el funcionario la desaparición del niño judío en 1915 acaba proyectándose sobre el mismo punto que la maldición de Selim al abuelo de Oana a principios del siglo XIX.

Otro aspecto de índole formal coadyuva a que este tiempo pierda su ser histórico. Frente al desarrollo lineal narrativo del plano "oficial", en que asistimos a los interrogatorios y al progresivo interés de distintos dirigentes políticos, en las palabras de Farâma se salta sin ningún problema de un año a otro: no se comienza en un determinado

momento y se continúa de manera ordenada con los siguientes, sino que se retrocede o avanza hacia fechas muy posteriores, en algunas de las cuales se insiste mientras otras se obvian.

El tiempo no progresa, está girando siempre alrededor de los mismos núcleos de "illud tempus", y en consecuencia, al no transcurrir, no es duración y deviene reversible. De este modo, encontramos la caracterización temporal y la estructura cíclica del tiempo sagrado o primordial, y enlazamos con el que sabemos término fundamental en toda la obra de Mircea Eliade: el "eterno retorno".

Todo lo dicho nos vuelve a conducir a un único punto: Bucarest, en cuyas calles y edificios se vive el milagro de la salida del tiempo, del regreso a un pasado mágico y cargado de sentido, perdido pero perpetuamente recobrado. La ciudad se convierte en el lugar por excelencia, el "centro del mundo" donde se encarna lo fantástico - sagrado para abordar al individuo y sumergirlo inesperadamente, sin que nada lo haya provocado, en otro modo, no siempre comprendido, de percibir la realidad.

El "eterno retorno" es la base sobre la que Eliade construye la mitología de su ciudad, y es en estas tres narraciones que analizamos, donde la pone al descubierto. Cada una de ellas es distinta, y evidencia, como ya hemos indicado, su progresiva maestría y el afianzamiento de su mirada al hilo de un idéntico motivo, la vuelta atrás en el tiempo, y un mismo tipo de protagonista: el que la crítica ha coincidido en llamar "el hombre banal". Es su "horizonte aperceptivo", como escribe M. Spiridon (1988), el que funciona como criterio en la mayor parte de las ficciones fantásticas de Eliade, que lo utiliza como elemento de contraste respecto al medio, este Bucarest "normal" e identificable; al contrario que, aunque también para sorprender y contradecir cualesquiera expectativas, en su obra realista, en la que el ambiente familiar de uno u otro personaje es insólito.

Iancu Gore es un pequeño-burgués de provincias que viaja a la capital en busca de un tal Pàunescu que ha prometido conseguirle la autorización del ministerio de Economía para la exportación de doce mil cabezas de ganado. Pero Pàunescu se ha mudado de casa y

Gore, que no sabe dónde encontrarlo, se desespera preguntando por él en el bar más cercano y recorriendo arriba y abajo la calle donde vivía, Frumoasei, en cuyo número 74, convertido en refugio, se ve obligado a ocultarse cuando suena la alarma.

La principal característica del personaje es la incontinencia verbal, que trasluce una mediocridad no asumida; antes bien, oculta por la palabrería que disfraza su incapacidad para captar el sentido de la realidad: "Oui, Iancu Gore, homme de confiance et d'avenir, comme disent ceux qui me connaissent" (Eliade, 1981e, 144), "Vous entendrez parler de moi, dit-il. Vous entendrez parler de Iancu Gore" (idem, 146); y que, al final, convencido de haber sido objeto de una broma pesada, le impedirá discernir la naturaleza de lo que le ha sucedido y, por tanto, asumir sus consecuencias.

Mayor entidad tiene Gavrilesco, el héroe de "El burdel de las gitanas" y prototipo de tal clase de personaje. Como el anterior, habla sin cesar, enredándose en sus propias palabras y "armándose un lío" (Eliade, 1994; 126, 128), poniendo en evidencia el "escrúpulo de la precisión" que le posee y, a la vez, la "imposibilidad de organizar sus deducciones en una versión sistemática y, sobre todo, de expresarla en un discurso" coherente (Spiridon, 1988, 48). Lo ilusorio de la realidad en la que vive empieza por la consideración que de sí mismo tiene: "Ya me doy cuenta de que todavía no sabéis con quién estáis tratando" (Eliade, 1994, 134; 138) y que responde "al síndrome del artista" (idem, 110, 115), cuya "alma" llena de sensibilidad debe ser especial y diferente, y al que únicamente la curiosidad intelectual puede haber arrastrado a la situación en que se encuentra: "Vine aquí por simple curiosidad. Porque a mí todo lo que es nuevo, desconocido, me interesa. [...] No sabía que se trataba de juegos ingenuos, infantiles" (idem, 138).

Pero su imaginación no es tan grande, como no lo sería la de ninguno de nosotros, como para evitar estar aterrorizado por lo que le pasa en el "bordei" o buscarle otra explicación que no sea la racional: "Aquí hay una confusión. Por el momento, estoy algo cansado, pero mañana por la mañana voy a aclarar todo esto" (idem, 153), sin conseguir al

final entender nada: "¿Aún no te has dado cuenta? ¿No te das cuenta de lo que te acaba de pasar hace un rato, un ratito sólo? ¿De verdad no te das cuenta?" (idem, 158).

A diferencia de estos individuos comunes que entran involuntariamente en situaciones anormales, que creen normales, y con los que podemos identificarnos, sumidos en una existencia trivial en la que resulta fácil hablar y hablar sin decir nada, y en la que sólo la alta estima a la que nos pensamos acreedores parece poder salvarnos de la mediocridad absoluta y del miedo a no tener sino lo que merecemos; Zaharia Farâma, partiendo de idéntico tipo, es la imagen de aquello que podemos llegar a ser si aprendemos a mirar lo que nos rodea y devolvemos al lenguaje su verdadero valor.

En "Douze mille têtes de bétail" y en "El burdel de las gitanas", a pesar de las evidentes diferencias entre ambos textos, asistíamos al encuentro de lo cotidiano y lo fantástico sin enfrentamiento alguno, de forma tal que para los protagonistas era posible penetrar desde el primero en el segundo imperceptiblemente. Del énfasis en este hecho procede el mayor aprecio de que es objeto el antiguo director de la Escuela Mântuleasa, pues su importancia en el texto que protagoniza, reside en ser el único que coexiste en los dos ámbitos, mientras los demás personajes están imposibilitados para salir del que les corresponde e intentarlo implica, como en el caso de Borza, una falta.

En cuanto a los integrantes del plano histórico, podemos dividirlos en dos categorías diferentes, fruto del papel que desempeñan en la novela y del tratamiento que por ello reciben. En cualquier caso, se trata de unos elementos representativos del orden y que funcionan por encima de cualquier individualidad.

El primer grupo estaría formado por un conjunto de personajes secundarios, que no actúan sobre el desarrollo de la intriga y cuya función reside en ser simples figurantes dentro de un entorno espacio - temporal real que trazan con su presencia. Nos referimos a agentes y guardias, todos ellos seres innominados, identificados con su cargo hasta no constituir más que una parte del mecanismo oficial: "los de la Sección III" (Eliade, 1984b, 27); seres impersonales de comportamientos estereotipados y vacíos de significación:

"hablaba con una voz monorrítmica, mirando solamente hacia delante. La puerta se abrió y el oficial le dejó paso, siempre sin mirarle" (idem, 6), "dos desconocidos que le miraban con cierta curiosidad pero sin interés" (idem, 93).

La segunda clase la compondrían aquellos otros de los cuales conocemos nombre y personalidad y que adquieren mayor relieve en la medida de la relación que entablan con el mundo mítico del relato de Farâma.

Entre ellos, Vasile I. Borza es el más negativamente descrito, el que no llega jamás a provocar ninguna simpatía ni en Farâma ni en el lector; y a quien todas sus apariciones definen como alguien grosero, amenazador y probablemente brutal, rasgos que se encuentran ya en la misma etimología de su nombre, según una lectura crítica que, desde El viejo y el funcionario, podría extenderse al resto de cuentos y novelas de Mircea Eliade, y que hace coincidir los significados primitivos de los nombres propios con los atributos de personajes y lugares (Costineanu, 1985, 239 - 251). Aparte de él, causa directa de la detención del viejo maestro, quien, encerrado en una celda, deberá poner por escrito su declaración, es decir, todo aquello que retenga de esos años de los que habla y que pueda explicar qué le condujo a Borza; el nexo del resto de los personajes con el relato en que consiste es asistir a él como lectores y/u oyentes.

No es extraño que no quepa esperar de Borza ningún gesto amable porque, en conclusión, lo que le define es ser un usurpador. Borza, que no es Borza, sino un farsante comprometido con el régimen anterior, roba una personalidad que no es la suya y con ello atenta contra la verdad del mito, falsificándolo, ya que el mito no es aislable de la Historia sino que se realiza en ella. El personaje, al hacerse pasar por quien no es en ese primer plano, está asimismo mintiendo en el histórico: "fue durante mucho tiempo un matón en Tei y agente de la Seguridad. Entró con fraude en el Partido" (Eliade, 1984b, 53), perturbando los dos mundos, el del pasado y el moderno, y haciéndose en cierta manera deudor de un castigo que reintegre el orden primigenio.

Si hay un hecho más fabuloso que los relatados por el protagonista, es la extraordinaria atención que recibe por parte de quienes lo investigan y por los poderes políticos a los que llega la información, y su vacilación entre la incredulidad: "¡Qué dice usted, hombre!" exclamó sonriendo Dumitrescu" (idem, 24) y la aceptación como posible de su historia: "No sabré jamás si ha inventado usted y cuánto ha inventado" (idem, 92).

Es cierto que al comisario Dumitrescu le mueve sobre todo el interés político de descubrir los motivos de la desaparición de Darvari; y al subsecretario de Estado en el Ministerio del Interior, Economu, y a la ministra Ana Vogel, el afán de indagar lo relativo a la cueva subterránea y llena de piedras preciosas con que Oana sueña en 1920, la víspera de su boda en el monasterio de Pasarea; momento que a los dos les atrae especialmente, porque dicha cueva es en realidad el escondite del oro y las joyas de parte del tesoro polaco oculto en 1939 en ese bosque, de donde Economu piensa trasladarlo en secreto a su domicilio, cercano a la calle Mântuleasa, la misma noche en que Ana Vogel propone a Farâma pasear por esta calle "para poder ella también descubrir [sus] encantos" (idem, 99). Deseo imposible, una vez desvelada la trama y su posible conexión con la "compañera" ministro.

Mas a su pesar, ninguno de ellos puede evitar sentirse inexorablemente atraído por lo que escucha; un mundo donde se les introduce por la palabra y del que salen como si regresaran de un viaje al interior de sí mismos, únicamente percibido bajo las formas del sueño o el recuerdo: "Dumitrescu [...] como si hubiera despertado de un sueño" (idem, 22), "preguntó [Economu] un poco soñador [...] con voz lejana, como si hubiera despertado de recuerdos" (idem, 38), "exclamó [Ana Vogel] soñadora" (idem, 84).

Son éstos precisamente los personajes que hacen gala de sentimientos, correspondidos a su vez por Farâma: "[Dumitrescu] parecía preocupado y Farâma sintió de repente una gran simpatía por él" (idem, 54), "Farâma la miró [a Ana] por primera vez a la cara, con admiración" (idem, 55); poniendo en evidencia, a su través, que por debajo de las

apariencias de un sistema uniforme y negativo, los seres humanos mantienen sus valores. Sucede que, en ocasiones, un sistema aberrante consigue anularlos.

Vasile Economu y Ana Vogel, mucho más que Dumitrescu, se dejan arrastrar hacia la fábula y se transforman, amenaza que sus respectivos finales eliminan, en elementos que trastornan la regla establecida, al llevar al mundo contemporáneo en el que habitan una visión ontológica que éste rechaza.

El plano de la realidad en El viejo y el funcionario, al igual que en los otros dos textos literarios que analizamos en este capítulo, se afirma, como ya hemos señalado, sobre la base de un espacio geográfico, Rumanía, y de un tiempo que ajustábamos, en este caso, a los límites de 1947 - 1948 y 1955. Cabe preguntarse, continuando con esta línea de reconocimiento, si los personajes de la novela podrían coincidir con personajes de la historia contemporánea del país balcánico; es decir, que, en el fondo, cabe indagar los argumentos por los que afirmamos que el texto se construye sobre una base de elementos descodificables según una clave enciclopédica de carácter heterogéneo y prefigurado, que da lugar a tres lecturas: la literaria, la mítico - antropológica y la histórica.

Vaya por delante la afirmación de que tampoco ahora hay una identificación perfecta, sino un conjunto de alusiones que hacen que el lector rumano, o no rumano pero conocedor de la situación política de Europa del Este en los años posteriores a la 2ª Guerra Mundial y en la época stalinista, confirme la verosimilitud de esos entes de ficción.

El ejemplo más evidente y de mayor importancia afecta a Ana Vogel, cuya caracterización, por lo demás muy concisa: "Farâma sintió que [al verla] las piernas le temblaban [...] Así la llama toda la gente: la temida luchadora" (idem, 54 - 5), nos hace pensar en el sobrenombre de "La tigresa roja" que recibiera Ana Pauker, ministra de Asuntos Exteriores durante el periodo correspondiente al del personaje literario y destituida en 1952, en los años de las purgas stalinistas, tal como Ana Vogel lo será tras una última conversación por teléfono en la que pronuncia "unas cuantas palabras en ruso" (idem, 142).

De cualquier modo, sea cierto o no que Ana Vogel es el trasunto novelesco de Ana Paukner, o que este examen sea ampliable a otros personajes, lo que Eliade nos presenta no es tanto una situación real como una posible.

No hemos de olvidar, en este sentido, que el autor no refleja unos acontecimientos o un entorno que haya conocido de forma directa; antes bien, los reconstruye a partir de las noticias recibidas de otros que sí los han vivido personalmente.

Con todo, no son los elementos arriba indicados los que mejor sitúan la narración en unas determinadas circunstancias históricas, sino el conjunto de detalles subsidiarios que la impregnan, transformándola en algo que si no sucedió, al menos pudo haber sucedido. El aire de autenticidad comienza con el propio lenguaje de los personajes: el "compañero Comandante", la "compañera Vogel", y con la creación de una verdadera mitología en torno a los méritos que les son preciados: "fui perseguido en la vida, no he tenido ni dinero ni tiempo ni privilegios para cursar estudios superiores" (idem, 14), "¡Ahora la palabra pertenece al pueblo trabajador!" (idem, 15), "la Escuela Elemental la frecuentaban también los niños pobres y honrados" (idem, 16), "Fui perseguido por la sociedad" (idem, 29), "He perdido la memoria porque me pegaron. Te he contado que fui torturado en las cárceles de la policía" (idem, 31); afirmaciones semejantes a las que aparecen en otros relatos ya analizados, como, por ejemplo, el siguiente de la novela corta "Dayan": "si je ne savais pas que vous êtes orphelin et que vos parents étaient d'authentiques prolétaires" (Eliade, 1981b, 148).

Creada, paradójicamente, por seres sin historia, por seres que rehuyen el tiempo histórico, los funcionarios del Partido, se configura una estructura de tipo "mítico - grotesco", que tiene sus propios héroes, caracterizados con un rasgo particular, como la fumadora Ana Vogel, y sus códigos, carentes de significado en tanto no están inmersos en lo trascendente.

No deja de ser irónico que sea Borza el autor de tamañas declaraciones. Una radical falsedad las envuelve a la vista de su mentira básica pero, sobre todo, en comparación con

el modo de vida de la "nomenclatura": "Es un piso de ricos [...] El de antes no era para él, Comandante de la Mai [...] Era demasiado pequeño. No tenía piano, no tenía radio (Eliade, 1984b, 10 - 11), "Le tendió una cajetilla de 'Lucky Strike'" (idem, 55), "las botellas de champán francés [...] 'Veuve Clicquot'" (idem, 67 - 8).

En resumen, contemplamos una época en la que los que han llegado al poder se disponen a ejercitarlo y asegurárselo como suyo, dentro de una dinámica según la cual nadie, incluyendo quienes lo apoyan, está libre de sospechas de ser un peligro para el afianzamiento del régimen: "Decía usted que buscaba al comandante. ¿Por qué no utilizó el ascensor? [...] ¿Pero qué buscaba [...]? ¿Conoce usted a alguien [...]?" (idem, 7).

La otra cara de la vigilancia es el miedo, las detenciones de madrugada: "Al día siguiente muy temprano, Farâma fue despertado por un agente de la Seguridad" (idem, 17), los paseos nocturnos y traslados inesperados del detenido; un mundo donde, como indicábamos respecto a la imagen del laberinto, el individuo está indefenso frente a los poderosos.

El ambiente de sospechas y las acciones que no se aclaran y que, por ello, parecen arbitrarias: "El funcionario le miró otra vez, con una mirada dura y exclamó más para sí mismo: -¡Qué raro!" (idem, 18), configuran un halo de misterio afín al del subgénero de la "novela policíaca".

En efecto, El viejo y el funcionario se nos presenta, dentro de este estilo, como el resultado de una investigación policial, especialmente al final, cuando se resumen y recopilan los últimos actos de la historia contada por Farâma:

Se ha realizado un riguroso examen y le voy a citar algunas de las conclusiones a las cuales hemos llegado [...] Vamos a volver inmediatamente sobre este complejo que vamos a llamar complejo número 1. La segunda conclusión [...] la reconstrucción del complejo número 2 [...] el análisis de las diversas variantes [...] (idem, 106 - 7).

De forma menos explícita, el hecho de que algunos personajes, como Farâma o Economu, reciban un nombre bastante después de haber sido puestos en escena, o el que nunca sepamos con seguridad lo que pretenden, cumple idéntica función de fomentar la sospecha para excitar la curiosidad del lector: "Este persigue algo" (idem, 16), "Por motivos que quedan todavía por ser aclarados" (idem, 106).

Colocados sobre un fondo histórico real, Lixandru, Oana, Darvari, el resto de los mencionados en las líneas siguientes, y algunos más, se destacan vivamente de él, porque a su superficial normalidad imponen la fuerza de sus personalidades extraordinarias. Justamente gracias a ellas y a que están individualizados por el peso de sus respectivas biografías, todos, a diferencia de lo que sucedía en el mundo del comandante Borza y Ana Vogel, tienen una identidad propia y son objeto de una atención aislada.

Desde el chico tártaro con el que comienza el relato hasta el último en aparecer, la totalidad de estos personajes está bajo el signo del secreto: "Dragomir Calomfirescu, un chico raro también este" (idem, 64), "Por muy raro que le parezca, Leana esconde un gran misterio" (idem, 73); lo que incluso sucede con aquellos que no juegan ningún papel en el desarrollo argumental y no son más que simples nombres que surgen al hilo de la vida de otros: "Esta viuda, Florea, era de Tiganesti y tenía también ella su relato" (idem, 63).

Entre el conjunto de personajes, destacan de manera especial por este rasgo el Doctor, dotado de excepcionales poderes sobrenaturales, y Marina - Zamfira, que cambia su edad voluntariamente, pues, además en tanto que escultora o creadora de espacios, vence al tiempo: "Porque tampoco esta noche tenía yo veinte años, como él creyó, tampoco esta mañana pasaba de los sesenta como le pareció" (idem, 113).

El medio en el que viven es también extraordinario: "de entre las hierbas, se alzó un fantasma" (idem, 40), y así es la tonalidad que domina el conjunto de sus acciones: "[Lixandru] se subía a la mesa y con la mano en el hombro de Oana, le acariciaba el pelo, recitaba las poesías de sus poetas favoritos, especialmente de los poetas españoles. Nadie entendía el español, pero le escuchaban todos, mirándole fijamente" (idem, 50), sin por ello

negar lo que tengan al mismo tiempo de normalidad: "Una mole de hombre, joven, rubio, montado en dos caballos [...] Soy el doctor Cornelius Tarvastu y soy profesor de lenguas románicas [...] He venido a estudiar el dialecto de los Cárpatos'" (idem, 63 - 64).

Dos son los personajes centrales alrededor de los cuales gravita el resto de ellos y la historia de Farâma: Oana y Lixandru, producto la primera de lo mágico-folclórico y de lo mítico, el segundo; y verdaderos protagonistas de un cuento maravilloso, del cual el segundo tiene plena conciencia: "en las noches de luna, Lixandru le gritaba: '¡Oana, voy a escribir contigo una nueva mitología!'" (idem, 50).

Oana es tan fascinante como enorme es su estatura: "Medía 2,42 metros" (idem, 33), "pero no solamente era alta. Era fuerte, ancha y hermosa como una estatua" (idem, 36), "como la estatua de una diosa" (idem, 56). Su anormalidad física, compartida con Cucoanes, Dayan o Matei, personajes de otros relatos ya estudiados, es el signo de una biología sagrada, que la acerca, fabulosa como los dioses, a su inmortalidad: "No tengo miedo de las balas, porque a mí no me toca el plomo..." (idem, 52).

Tal como ella es el símbolo de los que viven su mágica existencia sin planteársela jamás, con perfecta naturalidad, Lixandru lo es de los que, arrastrados por la curiosidad, un carácter "soñador e inclinado a la poesía" (idem, 48) y un deseo apasionado de saber: "Si supiera adónde llegó la saeta y dónde se encuentra Iozî, ¡lo sabría todo!" (idem, 70), intentan voluntariamente instalarse en un universo fantástico y componen con su vida el testimonio de ese esfuerzo.

De esta forma, mientras Oana vive a la vez en lo ritual y lo cotidiano, consciente de un destino que la convierte en fuerza telúrica (finalmente vencida por un héroe solar mediante el matrimonio), Lixandru ha de limitarse a recibir señales, descodificarlas y relacionarlas a lo largo de un proceso de aprendizaje. La revelación y el afán de conocimiento se alían en él para empujarle a la búsqueda del Paraíso perdido, aventura de descubrimiento y de iniciación, que, como todas las de su clase, necesita una serie de indicios previos que guíen a aquellos que la viven. Para Lixandru, lo serán la propia Oana e

lozi, y de ahí su interés en aprender el hebreo, porque su amigo, miembro del pueblo elegido, es el primero en iniciar el camino, es "el que sabe".

En definitiva, lo que hace a este grupo de amigos tan diferente de lo común y explica "por qué iban estos chicos por caminos tan desacostumbrados" (idem, 39) es vivir para, por y desde la fantasía: "soñadores, audaces [...] tenían algo diferente, veían otra cosa en la vida de lo que veíamos nosotros, hombres apesadumbrados y atareados" (idem, 83). Algo que los transforma en seres sobrenaturales semejantes a Dioses.

Retomando el punto de partida del estudio de los actantes del relato, conviene recalcar que el protagonista de las narraciones que analizamos, el "héroe banal" que no es otro que el individuo común, incluso el más ridículo a ojos extraños, va adquiriendo mayor entidad como representación, aunque imaginaria, de un ser humano, a la vez que como ente de ficción, según avanzamos en la lectura cronológica de los tres textos; sin que, no obstante, esta evolución se justifique por un criterio temporal sino por la persecución por parte del escritor, y su plasmación en procedimientos formales más complejos, de objetivos más profundos.

Como en cierto modo "Le macranthrope", "Douze mille têtes de bétail" es todavía un texto anclado en la técnica y el contenido de relatos anteriores al año 1945 y, por tanto, a la etapa creativa objeto de nuestro interés. Al igual que en Medianoche en Serampor, novela breve cuya primera edición es de 1940, el "eterno retorno" se define en él como la repetición de un momento del pasado que queda así suspendido fuera del tiempo.

En la obra citada, tres occidentales se pierden en la selva que rodea un pueblo cercano a Calcuta y llegan a la casa de Nilamvara Dasa cuando éste es informado del secuestro y asesinato de su esposa; unos sucesos que en realidad se produjeron siglo y medio antes de la inesperada visita. Por su parte, lo que Gore contempla en "Douze mille têtes de bétail" es la escena previa a la caída de la bomba en el refugio, ocurrida varias jornadas antes de ésta en que se desarrolla la acción y en la que los tres difuntos parecen volver para exigir su presencia entre los vivos, justamente el día en el que, según la liturgia

ortodoxa, debería celebrarse la última ceremonia de sus funerales, olvidados de todos (Eliade, 1981e, 154).

Ambos relatos ilustran que "el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible", definición que, según Tzvetan Todorov (1974, 137), corresponde a los temas del "yo", una de las dos categorías, junto a los del "tú", en que pueden clasificarse las obras pertenecientes al subgénero de la prosa fantástica.

Las diferencias entre la materia y el espíritu no son sino el resultado de su distinta manera de instalarse en el espacio y el tiempo: lo corpóreo posee un volumen y una extensión, y está sujeto a los procesos de transformación y degradación que conlleva todo ciclo temporal, mientras lo inmaterial es aquello que el ser humano no puede advertir dentro de unas coordenadas físicas que solamente conoce por sus sentidos. Anular la distinción entre los dos conceptos supone aceptar, por supuesto, la existencia de ambos planos y también, y esto nos concierne más en este momento, la posibilidad de modificación de uno en otro; metamorfosis que, para poder ser observada, ha de apoyarse, tal como hemos comprobado en el lugar correspondiente, en la presentación de un tiempo y un espacio cotidianos desde los cuales los personajes se introducen en los irreales, sin olvidar que lo fantástico no radica tanto en estos últimos como en dicho movimiento.

Iancu Gore es el instrumento para presentar los efectos desconcertantes de la involuntaria transición del nivel común al extraordinario, en el que el sujeto entra y sale sin que le afecte, pues ni está mentalmente preparado para ello ni tiene relación personal alguna con lo que acontece (Spaltmann, 1982, 378). El personaje nos ofrece de esta forma una primera postura en la vivencia de un acontecimiento sobrenatural, la del que simplemente asiste a él y no participa más que como espectador. En este sentido, es sintomático que Gore pueda contemplar a la señora Popovici, su criada y su inquilino, y escuchar su charla, y, sin embargo, sea ignorado por ellos, desarrollándose una conversación a dos bandas, en la que unos hablan entre sí y otro monologa creyéndose escuchado: "Cependant, personne ne paraissait l'entendre. Ils le traitaient avec une incroyable indifférence, comme s'il ne se

trouvait même pas là, à leurs côtés. [...] Personne ne lui répondit" (Eliade, 1981e, 149). Frente a lo que sucede en Medianoche en Serampor, donde los visitantes llegados del futuro sí interfieren en el pasado, la experiencia de Gore se limita a su presencia imperceptible.

Varias cuestiones subyacen en las afirmaciones anteriores y en la concepción misma de tal tipo de relato fantástico, entre las cuales es fundamental la de la relación entre el hombre y el mundo o, en palabras de Todorov, la del "sistema percepción - conciencia" (1974, 144), cuya clave se encuentra en las respuestas a qué sea lo real y cómo diferenciarlo de lo ilusorio, es decir, a las preguntas de cómo percibimos lo que nos rodea y de qué fracción de la realidad somos conscientes.

La peripecia de Gavrilescu, aunque paralela formalmente, responde a otra inquietud, según la cual ya no se trata tanto de plantearnos la naturaleza de la Realidad como de darle un sentido a la que constituye nuestra existencia, lo que sólo puede alcanzarse después de vivir una serie de pruebas y recorrer un espacio iniciático, que bien puede ser el de la experiencia de cada cual.

Se considere como se considere lo que le sucede al protagonista de "El burdel de las gitanas", ya "regresus ad uterum" (Balta, 1988, 198), ya estado "post mortem" visto por él mismo (Coates, 1978, 379), lo cierto es que penetra en el no - Tiempo y deja atrás el del recuerdo y lo prosaico (Alexandrescu, 1969, xlil - l), evadiéndose, por tanto, de su condición humana.

Un no - Tiempo cuyo espacio respectivo es el de la juventud (Micu, 1991, xvi): "- Vaya hacia el bosque, por el camino más largo -contestó la joven-. Y despacio. No tenemos prisa...

-¡Ay, la juventud...! -dijo el cochero [...]" (Eliade, 1994, 159); que, a pesar de su apariencia benigna, implica un verdadero "descensus ad inferos", al territorio de la Memoria, liberada del peso del futuro y, por tanto, capaz de ofrecer la imagen de la existencia como un todo (lo cual, señala Sorin Alexandrescu, pone en evidencia el distanciamiento de la misma).

La mitología del infierno está sugerida desde el inicio en la propia presencia de las habitantes del "bordei", rodeadas de un halo de misterio y de "tabú" en los comentarios de quienes las conocen, y continúa con la anciana que cual Cerbero vigila la entrada y con las tres gitanas que, como las Parcas, ejecutan el destino de los mortales y que, por su número, expresan el carácter secreto y mágico - sagrado de la perfección y la totalidad. Por añadidura, residen en Bucarest desde al menos veintiún años (idem, 109), cifra múltiplo del 3 y el 7, y símbolo de la sabiduría divina que todo lo penetra.

Más allá de estos datos u otros equivalentes (¿no es acaso el cochero de las últimas páginas un trasunto del barquero Caron que conduce a la muerte?: "De joven, conducía una carroza fúnebre" [idem, 154]), el descenso iniciático se materializa en la prueba, presentada como un juego casi infantil, que el neófito, en este caso Gavrilesco, debe superar para alcanzar el "renacer". Un descenso que lo será a sí mismo, aún con la imposibilidad de reconocerse, en medio de imágenes concentradas que le dibujan un mundo al revés (Mincu, 1993, 10).

Como escribe Dumitru Micu,

Gavrilesco aspira al "arte puro", pero no se realiza, sin embargo, como gran artista ni siquiera en sueños, en el "bordei", y ello, probablemente, porque no adivina [...]; en otras palabras, porque [por temor a un destino de arte y de amor] no se abandona totalmente al juego, a lo gratuito (1991, xxxiv).

La prueba de adivinación es una posibilidad de conocimiento, de "abertura" a lo sagrado, ofrecida a Gavrilesco luego de su muerte o quizás como última oportunidad en los instantes previos a ella (pues, en efecto, resulta imposible, e inútil, fijar cuándo sucede ésta). El mismo error de confusión entre la verdad y su apariencia, lo esencial y lo superficial, la realidad y el sueño, en definitiva, el error de atenerse a lo literal, reiterado de

continuo por el personaje a lo largo de su biografía, vuelve a repetirse en su muerte (Alexandrescu, 1969, xlvi).

La consecuencia del descalabro son las tinieblas, la búsqueda ineficaz en el laberinto, y, asfixiado e inerte, la "*pesadilla del atravesar de la materia*" (idem) y la contemplación de la propia muerte, también como castigo: "Y, entonces, como le iba diciendo, cuando me vi completamente desnudo y noté que el cortinaje me apretaba como un sudario, sí, se lo aseguro, como un sudario..." (Eliade, 1994, 139).

Atravesar la materia significa desprenderse de la materia, y entonces el Espíritu, que no se ha podido conocer a sí mismo, identificar consigo mismo, intenta regresar al mundo, recorriendo los lugares en los que ha vivido. Tras la memoria como destino, he aquí la memoria como intenso deseo de reintegración entre los hombres. Rechazo de la muerte, incapacidad de llevarla a cabo como tal [...], último intento de *eludir el presente*, ese miedo de mirar con lucidez *el momento*, característico siempre de Gavrilescu.

El regreso a la vida (= "Real"), [...] a la personalidad del profesor de piano, con sus tics, significa el regreso al Tiempo. [...] *Extraviado en el pasado*, ha perdido *el presente*, es decir la eternidad de los seres divinos; ahora, *extraviado en el futuro*, vuelve a perder el presente, es decir, lo efímero rico de los seres humanos (Alexandrescu, 1969, xlvii - xlviii).

La única posibilidad de salvación de Gavrilescu procede del otro, siempre la mujer amada y alcanzada en la muerte, que provoca el regreso a lo que considera origen de su fracaso, por un proceso de "anamnesis" (Balta, 1988, 196 - 197) del momento en que su vida cambió, recuperando a Hildegard y alcanzando a darle un sentido a su vida, en el cumplimiento de su proyecto vital; sin que importe que, de vuelta al "bordeï", tampoco acierte con la puerta adecuada a la que debe llamar (Eliade, 1994, 156 - 157), porque detrás de ella, sea cual sea, espera el amor ideal de la juventud, guía supuesto del hombre:

"-[...] y, ahora, ya es tarde, ¿verdad? Es muy tarde..."

-No tiene ninguna importancia -dijo la joven-. Ven, vámonos..." (idem, 157).

Funciones y secuencias son los elementos que nos permiten identificar la organización de los textos, siempre a partir del supuesto de que "en efecto, no se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración" (Barthes, 1980, 15). En la medida en que se logre dicha estructuración, el texto ofrecerá una mayor coherencia literaria y será más autónomo, tal como nos demuestra, en forma negativa, la obra de ficción de Eliade, en la que tiene mayor peso su función trascendente que la técnica, por la necesidad de introducir sus teorías.

Sin embargo, las narraciones "Douze mille têtes de bétail" y "El burdel de las gitanas" son asimismo, en este sentido, una excepción, en cuanto en ellas, especialmente en la última, y así lo reconoce la crítica literaria, las funciones y secuencias, que hasta ahora hemos ido desglosando, se encuentran perfectamente trabadas en la consecución de un efecto estético. Como en los restantes textos comentados en este bloque, y como en Medianoche en Serampor y El secreto del doctor Honigberger, los otros dos, anteriores a 1945, en que se suscita una salida del espacio y el tiempo, la organización del material narrativo sigue un criterio de construcción esférica, a su vez, divisible en tres partes.

La intriga se inicia con un personaje en una situación dada dentro de lo que llamamos lo Real, que en "Douze mille têtes de bétail" se resume en la visita de Gore a la capital y en "El burdel de las gitanas" en el olvido de la cartera con las partituras de Gavrilescu. De la necesidad de fijar el plano de lo cotidiano y dotarlo de la mayor verosimilitud, nace la minuciosidad con que se recopilan los detalles, dibujándose un ambiente trivial, de gestos vulgares, en el que hasta las conversaciones lo son:

D'un geste inattendu, il détacha la montre de son épaisse chaîne en or et la tendit avec un sourire complice.

-Tenez, prenez-la, pour voir. Qu'est-ce que vous en dites? Elle pèse combien, à votre avis?

[...]

-Elle est lourde, dit-il. On ne dirait même pas de l'or. Trop lourde pour de l'or...(Eliade, 1981e, 143 - 144);

En la parada siguiente, subieron unas cuantas parejas jóvenes, y Gavrilesco se cambió de sitio para oír mejor lo que decían. Cuando le pareció que podía meter baza, alzó el brazo [...] Al llegar delante del 18, se paró, se arregló la corbata, se atusó el pelo y entró (Eliade, 1994, 141).

El segundo movimiento corresponde al salto o ingreso en el plano de lo Irreal, que, en nuestra primera narración, se produce al descender a la bodega, tan sin sobresaltos, que cuando, saliendo de ella, el personaje lo abandona, ni él ni el lector son conscientes de que ha tenido lugar una ruptura ontológica. De hecho, la caracterización de ese espacio y ese tiempo fantásticos no difiere en nada de los reales, como tampoco lo corriente de los seres que lo habitan:

-S'il vous plaît, Madame, je veux pas rester là. Elle me dit rien qui vaille, cette cave. J'ai la paupière gauche qui tremble depuis ce matin. C'est mauvais signe... [...]

-Elizaveta! cria brutalement sa patronne, si tu m'énerves, le sang va me monter à la tête et je vais encore me trouver mal! (Eliade, 1981e, 148);

por lo que, en principio y sobre todo para los no iniciados, no parecen diferentes, aunque siempre lo sean por definición (Coates, 1978, 375 - 380).

Con la vuelta al mundo de la Realidad, poco a poco se va manifestando lo extraño de la coyuntura; al comienzo por las sospechas sobre la actitud inexplicable de los refugiados en el sótano, pero, en seguida, por la escena con el tabernero, en la que descubrimos que lo verdaderamente insólito es que Gore conozca los datos de los últimos minutos vividos por la Sra. Popovici, el juez y Elizaveta.

Por su parte, Sorin Alexandrescu ofrece el comentario más preciso de la estructura de "El burdel de las gitanas" y, por ello, nos parece más lógico citar directamente sus palabras:

Más extensa que los otros relatos, "La Tigançi" está también construida con mayor rigor. Los episodios, separados gráficamente, en número de ocho, constituyen etapas distintas de la aventura de Gavrilesu, con una perfecta organización simétrica (I: en el tranvía; II-III: en el burdel de las gitanas; las tres mujeres; IV: en el burdel de las gitanas, "el sueño"; V: en el tranvía; en casa de Voitinovici; VI: en casa; VII: de camino, en el carruaje; VIII: en el burdel de las gitanas; salida final). Por tanto, después de un episodio introductorio emplazado en la vida cotidiana, normal, de Gavrilesu, siguen tres episodios en el burdel de las gitanas [...], después tres episodios en el mundo exterior, ahora "anormal", desorganizado, y, en fin, regreso al burdel de las gitanas y salida definitiva, "más allá". La oscilación de Gavrilesu entre lo Real y lo Irreal está por tanto organizada dialécticamente:

Real > "Irreal" > "Real" > Irreal

Los términos extremos de la secuencia designan "las salidas" y al mismo tiempo "las entradas" de un modo de existencia en otro: lo Real, es decir, la vida cotidiana normal de Gavrilesu, se agota en el primer episodio, al llegar el personaje ante el jardín misterioso de las gitanas; éste "sale" de lo Real para "entrar" en el momento siguiente, en lo "Irreal", escrito entre comillas para diferenciarlo del momento final, Irreal, en comparación con el cual no representa una salida definitiva del mundo terrestre, sino sólo una intermedia, pues Gavrilesu pasa del mundo cotidiano al mágico de las Gitanas, este limbo necesario (1969, xxxix - xl);

la entrada en el cual, subrayamos nosotros, se acompaña de diversas señales que indican la ruptura de nivel, desde la extraña emoción y el sentimiento de beatitud que invaden al protagonista (Eliade, 1994, 124) hasta la agudización de sus sensaciones físicas (idem, 113).

En fin, el tercer término, "Real", también entre comillas, designa el regreso a un mundo que ha guardado sólo la apariencia de lo cotidiano, pero que está lleno de sorpresas, marcando la enajenación fatal del personaje. Las cuatro fases de la novela (1+3+3+1) representan fases de un itinerario espiritual, el itinerario entre la Vida y la Muerte, entre lo Profano y lo Sacro, entre el mundo "de aquí" y el mundo de "más allá" (Alexandrescu, 1969, xl).

De la exposición anterior, podemos concluir que, como el mismo crítico señala también, lo fantástico de todos estos textos nace de "la confrontación no resuelta" (idem, xxxiv) de dos interpretaciones posibles de un mismo acontecimiento.

En tanto se identifique el texto literario como una pretendida mimesis de la realidad, en "Douze mille têtes de bétail", una vez comprobada la inexistencia del destruido abrigo antiaéreo, parece necesario buscar una explicación racional para lo sucedido a Gore, al menos por parte del lector, al que las últimas líneas dejan solo frente al estupor del personaje. Si el protagonista no es víctima de una broma de los obreros que le han conducido al refugio, lo que de entrada se descarta, sólo puede tratarse de una confusión: Gore ha vivido una especie de alucinación, causada probablemente por el efecto del calor (Eliade, 1981e; 146, 158); lo que también es aplicable a Gavrilesco, aunque en su caso igualmente pueda tratarse de un sueño (Eliade, 1994, 159) o de la euforia y la excitación provocadas por la visita a las "gitanas".

De hecho, el calor del estío es el medio climático habitual en los presentes relatos, y sirve para, en último término, justificar sus situaciones anormales (Simion, 1992, 213); tal como, al final de El viejo y el funcionario, cuando la historia, como si nada hubiera sucedido, semeja volver a su inicio, el personaje se despierta de su sopor veraniego, "una tarde calurosa de principios de julio" (Eliade, 1984b, 116), como de un largo paréntesis en el que hubiera estado soñando: "Le ruego que me perdone -dijo Farâma-. Parece que me he adormecido. Hace mucho calor" (idem).

Explicaciones que lo justifican todo e instalan de nuevo el orden en nuestro universo mental, para que podamos recuperar el sosiego; porque nos hacen creer que no se ha vivido sino una ilusión, que la Realidad es Una y está al alcance de nuestro entendimiento.

Sin embargo, "Douze mille têtes de bétail" da un último giro al exhibir una nueva pieza, presente tanto en el nivel de lo cotidiano - profano como en el de lo fantástico - sagrado. En el momento en que suena la sirena, a mediodía, Gore oye "le cri aigu d'une jeune femme:

- Jeannot! Où es-tu passé, Jeannot?" (Eliade, 1981e, 147).

Lo cierto, ya lo conocemos, es que este día no se ha producido ninguna alarma aérea, por lo que todo lo que el comerciante de ganado ha percibido a partir de ella no es más que un espejismo. La aparición final del niño en la "realidad" y, además, de acuerdo con el requerimiento cronológico: "Un enfant traversa. Une jeune femme l'aperçut de loin et cria:

- Jeannot! Où étais-tu passé, Jeannot? Ça fait une heure que je te cherche!..." (idem, 160), sugiere que lo sucedido tras sonar la sirena también es real.

Y, de este modo, en las líneas finales, el cuento, cerrándose sobre sí mismo, pero abriendo estimulantes e inéditas perspectivas metafísicas, retrocede para regresar al inicio de la escena y meter una cuña de duda en la seguridad de un pensamiento que, por un instante, parecía reforzar.

Por el contrario, "El burdel de las gitanas" no se apoya en ningún nuevo elemento que establezca los límites entre la presencia y la ausencia del Suceso, sino que lo fantástico se manifiesta integrando, de manera "*desdibujada, sin relieve*" (Alexandrescu, 1969, xl), términos o señales que significan algo distinto a lo literal que aparentan y que, con su sentido simbólico, consiguen agrietar "hasta que comienza a 'chirriar' de ineficacia, dirigiendo la significación hacia otras interpretaciones" (idem, xlii).

Sin una explicación final como la que se ofrecía en Medianoche en Serampor, "Douze mille têtes de bétail" y "El burdel de las gitanas" se sostienen sobre sí mismos (y de

ahí lo logrado de ambos textos, especialmente del último citado), sin necesidad de acudir a factores extratextuales o ajenos a la acción principal, creando un mundo imaginario, tan real como el de los lectores, y obligándolos a aceptar, como única explicación de los hechos, la posibilidad de que los personajes vivan en dos tiempos.

La desaparición de las diferencias entre la materia y el espíritu, que señalábamos páginas atrás como punto de partida de "Douze mille têtes de bétail", no es otra cosa que el enigma de la muerte, como se hace explícito en "El burdel de las gitanas"; cuestión que, a pesar de su intrínseco interés, sirve en estas páginas como coartada para perfilar una concepción ontológica que postula la complejidad de lo real y, en definitiva, el carácter ficticio de las experiencias ordinarias y las sobrenaturales, que son, en última instancia, producto de la "mâyâ".

La meditación sobre el Tiempo es en el fondo una meditación sobre la Realidad, resultado de la relación dialéctica entre lo Profano y lo Sagrado; en la que lo insignificante de los sucesos y del protagonista favorece que el mensaje permanezca oculto y refuerza la propia "irrecognoscibilidad del milagro", que ahora podemos afirmar no consiste sino en que el conocimiento de lo Real Absoluto, sólo accesible, en principio, en la muerte y su estado posterior, se adquiere en medio de la situación más trivial. De hecho, jamás se da una identificación total entre lo sagrado y lo profano, pues lo primero no se revela nunca enteramente, ni lo profano se deja transformar (Reno, 1978, 122).

Al igual que en las narraciones que acabamos de analizar, en El viejo y el funcionario la estructura del relato supone unas determinadas implicaciones filosóficas; y, como es frecuente en la obra literaria de Eliade, los once capítulos que lo forman encajan en una división tripartita.

El primero nos sirve de introducción, exponiendo la situación de partida, en la que Farâma quiere entrevistarse con Borza, sin confesar las razones; en el último y a modo de epílogo, el personaje se encuentra de nuevo en libertad después de meses de encierro.

Como sabemos, después de la visita al que cree su antiguo alumno, el anciano director es detenido y conminado a declarar los motivos que le han llevado a él y todo lo relacionado con este asunto. Como respuesta, el viejo empieza a contar sus historias, fantásticas y muy largas, que remiten a tiempos lejanos y van progresivamente complicándose con la aparición de nuevos personajes y referencias marginales: "Es un cuento largo [repite de continuo]. Para que usted comprenda, tiene que saber que todo..." (Eliade, 1984b, 23).

Su testimonio queda recogido entre los capítulos 2 y 10, cada uno de los cuales se inicia con una referencia temporal ("Al cuarto día" [idem, 27], "Durante aquella semana" [idem, 54], "Continuaba escribiendo cada día" [idem, 84]) y en un escenario realista que constantemente se abandona para dejar paso a la voz o la escritura del protagonista, que desde este instante y durante meses, va transcribiendo los recuerdos que guarda de antiguos alumnos, de sus extraordinarios amigos y del resto de no menos increíbles personajes que los rodean; los cuales, recorriendo el país, en especial entre 1915 y 1930, viven unas aventuras de naturaleza fabulosa.

Zaharia Fărâma refiere "un cuento largo" (idem, 23, 35), apropiado a esta "peripecia larga y extraña" (idem, 19), compuesta de una sucesión de episodios maravillosos en la que cada elemento posee múltiples ramificaciones. Por añadidura, el anciano se desvía de continuo de la historia que está relatando en su momento o la interrumpe con comentarios, anotaciones secundarias o simplemente dejándola en el aire: "pero esta es otra historia y quizás otra vez se la voy a contar, en otra ocasión..." (idem, 89), cuando no debido a los continuos cortes que sufre en su discurso por llamadas de teléfono a quienes le preguntan o por la llegada de nuevos interrogadores. En la propia historia de Fărâma, los personajes aparecen y desaparecen, e incluso algunos en los que la atención del narrador está a punto de fijarse y presta a escuchar la crónica de sus vidas, son, al final, abandonados; aunque, por el contrario, hay quien remite con la suya a la de sus antepasados, como es el caso de Zamfira y Dragomir, o de sus progenitores, como Oana.

Se trata, no obstante, de un único argumento con numerosas versiones:

Sabía que, sin quererlo, volvía siempre sobre las andanzas que a él le parecían esenciales, pero no temía las inevitables repeticiones, sino las confusiones que podrían nacer de las variantes del mismo relato, presentado desde distintas perspectivas (idem, 85)

y según se tome como sujeto de los hechos ya a Oana, ya a Calomfir, o a Darvari, etc.²

El lector, y el novelesco oyente de Farâma, se encuentra frente a varias historias que parten de una anécdota básica, y cuya vinculación no puede sino considerar arbitraria, especialmente, "cuando las cosas [...] algunas veces parecen confusas y algunos detalles parece que contradicen el todo" (idem, 86); a pesar de que, en realidad, sólo se explican juntas, puesto que están tan firmemente anudadas que es imposible aislar un único componente. Sobre una trama central, Farâma mezcla diversos argumentos, cuya ligazón mantiene despierto el interés del que escucha, postergando poco a poco, como una nueva Sherezade, el término de una historia que puede ser el suyo: "usted cree que si nos embauca así, puede salvarse rápidamente" (idem, 51).

Por último, con el capítulo 11, la novela se termina organizando formalmente en su conjunto como una estructura circular, en la que el final retoma de nuevo un principio aparentemente inalterado, iniciándose la acción en un punto indeterminado del verano y acabándose en otro del siguiente. Nada parece haber ocurrido, el cambio de año no ha supuesto un cierto intervalo temporal, porque el pasado es anulado en el presente por los mismos gestos repetidos de Farâma, que vuelven dudosa la realidad de lo ya vivido: quizás la entrevista con Vasile I. Borza no ha tenido lugar más que ahora en que el anciano director de escuela se dirige a una "cita hacia las dos y cuarto, dos y media" (idem, 117); e incluso el lector atento puede pensar que ya no se trata del Zaharia Farâma que ha conocido a lo largo de las páginas anteriores, sino del Inspector que efectivamente el comandante está esperando.

A pesar de las apariencias, la novela admite una última vuelta de tuerca. Recuperada la libertad, Farâma vuelve a pasear por las calles de Bucarest, hasta que un día, ése de la cita actual, alguien se sienta a su lado en un banco y se pone a conversar con él, alguien que se presenta como Vasile I. Borza y a quien el protagonista de El viejo y el funcionario no se para a escuchar, ya que no tiene tiempo (idem, 117). El desconocido lo mira marcharse sin conseguir que añada nada más, pero su acompañante, de nombre Lixandru, no se rinde, y se propone insistir más adelante y averiguar lo que sabe Farâma tras haber estado detenido: "Estuvo allí con Ana, en aquella noche cuando ocurrió todo. Y después fue instruido en la número 1 y la número 2" (idem, 118). Por lo tanto, los acontecimientos protagonizados por Farâma, su detención e interrogatorios son verdaderos; y, todavía más, esta escena postrera confirma también la veracidad de lo contado sobre Oana, Lixandru y sus amigos, con lo que en lugar de responder a todas las preguntas anteriores, se acaban creando otras nuevas: la salida de la cárcel de Farâma es una salida al vacío y a la falta de significado, es decir, al laberinto vital del que es metáfora la estructura del texto.

En conclusión, nos enfrentamos, al igual que sucedía con los otros dos relatos aquí comentados, a una nueva manifestación, más compleja en tanto afecta al texto en diferentes niveles paralelos, del "eterno retorno".

Por otra parte, como ya ocurría con la novela Forêt interdite, todo lo que venimos diciendo supone que debajo de una técnica de índole realista decimonónica:

El despacho estaba amueblado alrededor con elegantes estanterías de libros. Sobre el escritorio había varias cajetillas de "Luky Strike", unos cuantos ceniceros y un gran vaso de flores. Al lado, en una mesita más baja, había dos botellas de champán, dos copas y un recipiente con frutas (idem, 67),

se descubren signos de los procedimientos formales de la literatura contemporánea, como la ruptura de la continuidad de la trama, el juego de perspectivas o los saltos cronológicos, que

exigen una lectura activa por parte del receptor, quien debe reconstruir la versión definitiva desde las incompletas que conoce.

Lo fundamental no es, sin embargo, que Eliade renueve de esta manera su escritura literaria con recursos paralelos a los experimentales, aun cuando siga manteniendo la preeminencia de la anécdota y negando en su pensamiento teórico la "anti-novela" contemporánea sin misión narrativa; sino que tales medios responden a una cosmovisión original que propugna la existencia de una nueva dimensión de lo real, menos evidente y más enriquecedora para la vida humana.

Una "Weltanschauung" escondida, de manera paradójica, en la misma dificultad del relato, producto tanto de la prolijidad del narrador y de su "amnesia rebelde" como de la impaciencia del lector o del oyente (Simion, 1992, 215): no solamente el universo mítico como sistema de ideas o creencias ha desaparecido de la conciencia occidental contemporánea, sino que, además, y esto aumenta la gravedad del hecho, se ha vuelto difícil de recuperar a causa de la intrínseca torpeza del ser humano, cuya impotencia es evidente en la imperfección de su memoria (idem, 217).

En definitiva, como resultado del análisis de los componentes fundamentales de la narración, podemos llegar a establecer que la relación existente entre la realidad en la que está viviendo Zaharia Farâma y la realidad que está recordando, o imaginando, es isomórfica a la que se establece entre la profana y la sagrada; y de ahí pasamos a afirmar lo que consideramos el núcleo de la novela breve El viejo y el funcionario: su concepción como mito y, por tanto, como hierofanía. A semejanza de ella, las historias del viejo, lo mismo que el texto de Eliade, sustraen a sus receptores del "orden" y lo proyectan en otra dimensión diferente.

El mito, que describe las irrupciones de lo sagrado en el Mundo, se revela de manera exclusiva en determinados momentos, en los cuales, y gracias a él, el ser humano abandona el tiempo físico - cronológico para penetrar en uno diferente: el "sagrado"; igual que el oyente de Farâma y el lector de El viejo y el funcionario salen de sus coordenadas espacio -

temporales y se adentran en el universo transhistórico, cuya continuidad se confronta con la atemporalidad y estructura cíclica de aquél, tal como el espacio caótico y neutro del Bucarest de los años 50 contrasta con el que se evoca, organizado en torno a un "centro" y repleto de significación.

La homogeneidad del espacio y el tiempo naturales se ve suspendida, de esta forma, por intervalos en los que lo extraordinario se manifiesta, las ocasiones en que Farâma retoma su narración, y que transfiguran su carácter. Como hemos subrayado, y sin insistir otra vez en ello, tal oposición tiene asimismo su correspondencia en la estructura formal del texto literario.

A la linealidad progresiva, aunque con vacíos cronológicos (el salto entre el capítulo 10 y el 11, por ejemplo), con que se define narrativamente el mundo cotidiano, responde una visión de la realidad como ordenada y lógica y, en el fondo, enajenante y deshumanizadora; quedando así planteado el conflicto entre dos maneras diferentes y absolutamente incompatibles de concebir, por parte del ser humano, su existencia y la del Cosmos que lo rodea, y la relación del uno con lo otro.

En El viejo y el funcionario dicho enfrentamiento adquiere la forma de una pugna entre dos universos distintos y extremos, el de la política y la tecnocracia, o la razón llevada hasta sus límites más temibles, y el universo de la fantasía que brota de la imaginación popular y de la creación individual; es decir, en síntesis, entre la "lógica del poder" y la "lógica del mito" en palabras de M. Calinescu (1982, 155), que, aunque tan lejanas entre sí, coinciden en ser dos mitologías excluyentes: una de tipo tradicional y otra moderna, racionalista y violenta. Todo el texto funciona, de hecho, como una sucesión de entradas y salidas de uno a otro código.

Sobre dicha base se configura la diferencia con los relatos anteriores, en que nos encontramos con dos planos, el fantástico y el cotidiano, entre los cuales es posible deslizarse imperceptiblemente, mientras en el texto actual ambos niveles se mantienen no separados, pero sí antagónicos, ya que el orden se establece sobre unos principios ajenos a

la propia espiritualidad del ser humano, especialmente a la del pueblo rumano, y en contra de ella.

La cosmovisión que las palabras del viejo, interpelado una y otra vez, recrean, cuestiona la existencia misma del plano histórico de sus interrogadores, y, con ello, la validez de los planteamientos mentales del hombre contemporáneo, al confrontarle con su relatividad, la irrealdad de lo nuevo que sólo logra modificar en su superficie la esencia permanente del espíritu primitivo.

Por esta causa, cuando lo transhistórico se involucre o interfiera en el desarrollo de la Historia, será ésta la que resulte vencida en el choque y vea alterado su aparente orden por la presencia de lo atemporal, que se mantiene inamovible. En nuestro texto, el viaje, en coche y durante la noche, al espacio mítico de la Calle Mântuleasa, con el que culmina la "fábula," será también el desencadenante de su desaparición. El mito ha pasado a intervenir en la organización política por ser leído literalmente, acarreado de modo indirecto la caída de los dos personajes más interesados en él, y en medio de distintas convulsiones que empiezan a afectar a la cúpula del poder, entretanto el anciano director prosigue con su relato: el impostor Borza es desenmascarado, el subsecretario Vasile Economu se suicida cuando va a ser detenido y la ministra Ana Vogel es destituida. Son ellos los que acaban eclipsándose, al contrario que Farâma, quien un año después pasea nuevamente por la ciudad. Una última variante del tema del "eterno retorno" en El viejo y el funcionario, el del mito en la Historia, queda de esta manera puesta de relieve.

De toda esta sucesión de cambios, el inductor es, en cierto modo, Farâma con sus revelaciones, porque son ellas las que causan la investigación en el pasado del supuesto Borza y las que, bien que por motivos menos directos, mueven a vigilar a Economu y Ana Vogel. Dentro de la pluralidad hermenéutica por la que cada personaje, lector u oyente del anciano, posee una versión propia sobre sus palabras (Spiridon, 1988, 51), lo que interesa a los importantes jerarcas políticos a los que llegan sus escritos, es averiguar en qué circunstancias desapareció Darvari o la nueva personalidad que suponen ha adquirido

Lixandru, de acuerdo a una actitud que evidencia hasta qué punto lo que se hace es una lectura política de lo narrado, según la cual cualquier episodio es siempre reducido a una mera disyuntiva: "vamos a saber también otra cosa: si ha actuado con nosotros, o contra nosotros" (Eliade, 1984b, 115).

Funcionando como puente o intermediario entre la dimensión histórica - profana y la *legendaria - sagrada*, aunque sin integrarse plenamente en ninguna, nos encontramos con el antiguo director de la Escuela de la calle Mântuleasa, figura final en la que cristaliza el prototipo del "hombre banal", que aquí interpreta su papel más digno. En un mundo donde no hay lugar para la inocencia, ésta debe ser investigada y destruida, y ni siquiera su triunfo la libera de la contaminación provocada por el contacto. En efecto, Farâma, sospechoso a ojos oficiales, termina siéndolo todavía más y saliendo doblemente culpabilizado de su experiencia; y queda ya para siempre condenado a inventar o repetir sus historias y justificaciones (Simion, 1992, 222), puesto que, en sus conversaciones con Economu y Ana Vogel, ha asumido los secretos de esa segunda mitología, de ese segundo código de la narración: "-Y a pesar de todo [...], tenemos que recobrar su confianza. [...] Sabe muchas cosas. Y es el único que las sabe. Tenemos que intentarlo otra vez..." (Eliade, 1984b, 118).

"La novela es también una parábola del hombre frágil. 'Farâma', el nombre del viejo, quiere decir en rumano 'migaja', 'fragmento'" (Eliade, 1980, 173). Tan poca cosa como el individuo aislado frente a la maquinaria del Poder y a un pensamiento alienante, su resistencia se mantiene a base de fabulación, demostrando con su ejemplo el valor de la palabra creativa. El viejo crea un mundo completo, simplemente por la fuerza del lenguaje y de las ideas, lo que, en resumen, así lo interpreta Eliade (1969), demuestra la omnipotencia del espíritu.

Creador de una "saga" y respuesta a la necesidad universal de escuchar y de crear "cuentos", Zaharia Farâma toma sobre sí la responsabilidad de ser el que recita los mitos, el "elegido" dotado de una gran capacidad memorística y de la imaginación y el talento literario necesarios para realizar bien su función, cualidades que repetidamente se afirma

que cumple el personaje: "Tiene una memoria extraordinaria. Recuerda los más nimios detalles" (Eliade, 1984b, 28), "podría usted llegar a ser un gran escritor" (idem, 559), "el valor literario de sus declaraciones" (idem, 85).

El ex-director se transforma en la imagen del pasado recordado en palabras. Es un anciano que ha vivido casi completamente su vida y que sólo halla su razón de existir en lo que ha ido quedando de un ayer que prefiere al presente, mas al mismo tiempo es "la infancia" (idem, 6). "Puer senex", niño y viejo a la vez, en él el pasado pervive, traspasando sus límites temporales y encarnándose en vida y discurso. De ahí, el doble sentido de su vejez, biológica pero también fruto de su naturaleza de mensajero de un mundo antiguo. Farâma es la memoria y, por tanto, el testimonio de aquellos tiempos e incluso del momento actual: "usted es el único testigo" (idem, 115).

Analizado desde esta perspectiva, el personaje parece un trasunto novelesco del escritor rumano, sin necesidad de recurrir a su identificación por la primera persona gramatical.

Zaharia Farâma es Mircea Eliade en cuanto éste es historiador de las religiones, cautivado por el deseo de conocimiento y de introducirse en el universo cultural de las mentalidades arcaicas y primitivas, sin llegar a integrarse en ellas; espectador ajeno a ese mundo y, no obstante, plenamente consciente de que observando el "signo" de los otros, describe "nuestro símbolo", según la fórmula de Todorov (1981b, 315).

Presentando el relato mítico las incursiones de lo sagrado en el mundo, el proceso por el cual unos hechos, como los que forman la declaración del anciano director, se convierten en mito, estriba en su adecuación a las categorías simbólicas paradigmáticas que los proyectan sobre una zona semántica transpersonal (Calinescu, 1978, 204). En otras palabras, el mito nace cuando unos acontecimientos históricos o personales son interpretados asimilándolos a un arquetipo, al que tiende todo fenómeno (Rasmussen, 1978, 99 - 100), o sea, cuando unos gestos y obras cualesquiera se identifican con los propios de los Dioses o Seres Sobrenaturales realizados "in illo tempore" .

Los sucesos narrados que acaban configurando la naturaleza mítica del relato El viejo y el funcionario, volviendo al caso que nos ocupa, provienen de dos fuentes complementarias: la mentalidad y la cultura del pueblo rumano y la biografía personal del autor de la novela.

La historia de Lixandru, Oana, Zamfira y el resto de sus amigos tiene el carácter de mito porque la tonalidad reinante en ella la asemeja a las leyendas folclóricas, que no son sino mitos despojados de su significado religioso. Todos sus componentes pertenecen a un ámbito "fabuloso" que puede ser o no de raíz tradicional folclórica; importando mucho más, como cuando aludíamos a las situaciones históricas, la posibilidad de un trasfondo real que la exactitud.

El factor inicial que orienta el relato hacia las creaciones folclóricas es la conciencia de que asistimos a un discurso oral, "contando y hablando a diestra y siniestra" (Eliade, 1984b, 51), y del que en algunas ocasiones conocemos su transcripción escrita. Al igual que en el folclore, se trata de un argumento que se desarrolla oralmente en el tiempo, con diferentes variantes; que se concibe para ser oído y cuyo paso a la fijeza del texto escrito, secundario a su naturaleza, se limita meramente a copiarlo exigiendo, a veces, una reelaboración desde una perspectiva por completo ajena a la original: "Al día siguiente empezó a escribir de nuevo pero concisamente y con la mayor claridad que pudo [...] Y desde entonces resumía cada día y cada vez más brevemente, como en un informe ministerial" (idem, 87).

La impresión del lector de encontrarse ante un relato de los tradicionales se refuerza gracias a los comentarios de los personajes: "Qué amigos tenías y qué tiempos raros. Como si salierais de una novela" (idem, 29), "Como en los cuentos -añadió Farâma" (idem, 62), "hubiera sido más bello que un cuento y más triste que la más triste narración de amor..." (idem, 114); incluso cuando los juzgan negativamente: "probablemente es un cuento inventado por la gente de la montaña o quizás por sus mujeres" (idem, 97).

Diversos "motivos" de la anécdota provocan este efecto del que hablamos, pero pocos de entre todos ellos, como la existencia del pueblo subterráneo de los Blajini o la prueba de la saeta, son realmente de tradición popular, mientras los demás conservan simplemente resonancias: los gigantes; el nombre de Lixandru, abreviatura de Alexandru; la historia de la traición de Tunsu, el abuelo de Oana, a su amigo Selim; o la misma cópula monstruosa, nueva Pasífae, de la joven con el toro.

Las situaciones identificadas como folclóricas lo son en el contexto de una tradición concreta: la rumana, y las que sólo lo simulan, lo hacen tamizándose a través de ella. Así sucede, por ejemplo, con el conjuro de Oana a la mandrágora solicitando un hombre apropiado para casarse, que recrea, siguiendo estrictamente el ritual de recogida y las palabras de la invocación, prácticas del país balcánico, que no son exclusivas de él, en torno a esta planta, erótica y fecundadora por excelencia, a la que se dirigen las mujeres que pretenden casarse "dentro de un mes y si no, al otro. Pero no me dejes soltera" (Eliade, 1985b, 207 - 227).

En el relato de Farâma subyace fundamentalmente una apología de la que se pretende esencia del pueblo rumano, erigida, aunque sus protagonistas habiten en la ciudad, sobre la base de la mitología y el espíritu campesinos y a partir de la idea, comentada en otras páginas de este trabajo, de que es en la estructura rural tradicional donde se produce la continuidad de la raza. De idéntica forma que el mito, El viejo y el funcionario recrea la mentalidad arcaica propia de la sociedad agrícola rumana que, como el resto de las europeas y de cualquier pensamiento primitivo, vive en el rechazo de la Historia.

A la vez que reencuentro con lo permanente e invariable rumano, la novela parte de otra expresión, en la visión del propio Eliade, del "genio" de un pueblo: las manifestaciones cultas, y entre ellas, de manera destacada, la literatura.

El barrio bucarestino y la estación del año elegidos para el desenvolvimiento de los hechos, la insistencia en el calor sofocante y el tipo de personaje que los protagoniza derivan, transfigurados, de la prosa y el teatro del autor rumano I. L. Caragiale en Momento

si Schite; aunque, a partir de estos elementos idénticos, se llegue a resultados de signo absolutamente contrario, ya que el espacio sin mensaje, lleno de seres que se agitan, narcotizados de palabras, el típico "Mítica" de las obras de Caragiale, es sustituido por una ciudad epifánica habitada por individuos destinados a un camino de iniciación.

De cualquier manera, la elección de dichos textos se justifica en la medida en que reflejan la imagen de Bucarest que el propio Eliade ha retenido de la ciudad como resultado de los años transcurridos en ella.

Ya hemos escrito en líneas anteriores que la existencia de Lixandru, Oana y sus compañeros se sitúa en un contexto histórico real que corresponde de forma exacta al Bucarest de 1915 - 1930, fecha esta última que pone fin a sus aventuras con la desaparición de Darvari en su avión entre Odessa y la isla de las Serpientes. Una historia que había empezado en el primer año citado cuando los chicos iban a la escuela de la calle Mântuleasa y se dedicaban a vagabundear "por los descampados de los arrabales de Bucarest" (Eliade, 1984b, 24) hasta encontrar la cueva, cerca de Obor, en la que desaparece Iozî.

Por esa misma época, 1913 - 1917, el futuro escritor e historiador de las religiones era un alumno más de la escuela Mântuleasa; igual que desde 1917 y hasta 1925, estudia en el Instituto Spiru Haret, adonde también supuestamente acude Lixandru a partir de 1918.

No sólo en estos datos ha transformado Mircea Eliade su trayectoria personal en materia literaria, sino que como Farâma, pasa sus veranos, desde 1912, en Tekirghiol, en la casa de su familia, llamada "Villa Cornelia" (Eliade, 1983b, 19 - 20), en la que el antiguo profesor "había encontrado una habitación aquel verano [de 1915]" (Eliade, 1984b, 20).

Más que la coincidencia en el tiempo de su presencia en los mismos lugares, cabría destacar la novelización de iguales actividades en la común geografía:

Lo que sobre todo me gustaba eran los descampados y el jardín inmenso del bulevar Protopopescu [...] Iba a jugar al oina al descampado de la strada Calarashi o a la explanada del Ayuntamiento [...] Era un terreno inmenso, al lado de la plaza Bratiano, donde estaban apilados

bloques de piedra para la construcción del ala nueva de la Facultad de Letras [...] Durante años, aquellas cuevas misteriosas [...] fueron para mí un universo extraño lleno de misterios (Eliade, 1983, 41).

A propósito de estas líneas, convendría destacar la utilización que se hace de los emplazamientos como nudos de las redes sintácticas establecidas entre los diarios y memorias del filósofo, por una parte, y su literatura, por otra. Se trata de uno más de los hilos intertextuales con que se teje el conjunto de la obra de Eliade, que aquí, como ya había sucedido en Forêt interdite, propicia la identificación, remitida a los textos autobiográficos para explicarla, de tal o cual personaje y su creador. El espacio real funciona inmerso en un marco intertextual de evocación del pasado y se convierte en clave de lo fantástico, y, por consiguiente, en prueba de la insuficiencia de esa misma realidad de la que procede.

Volviendo al reflejado en El viejo y el funcionario, como en los otros relatos comentados en este capítulo, ese espacio real citado no será cualquier barrio de la capital rumana, sino un "Bucarest antiguo", sin ningún otro rasgo específico que el de ser el de la infancia y juventud de nuestro autor, y cuya única pretensión es ser "uno cualquiera", como escribe Alexandrescu en su introducción a La Tigançi si alte povestiri (1969, xxxii -xxxiii):

je me voyais soudain projeté dans un passé fabuleux, celui de cette Roumanie que je dus quitter en 1940 et qui, depuis, est devenue pour moi comme une parcelle de paradis. C'est là que je vécus jusqu'à trente-trois ans une existence qui reste gravée dans ma mémoire jusque dans ses moindres détails, mais dont je découvre maintenant seulement les dimensions secrètes, au point que je vois en elle une "mythologie personnelle" et non ma vie telle qu'elle fut vraiment (Eliade, 1981a, 333: 21 de julio de 1977).

En consecuencia, el "eterno retorno" que figura en la base del mito personal de Eliade sobre Bucarest, no es otro que el del regreso a su "paraíso perdido" particular: el

retorno a la infancia, a la existencia sin tiempo cumplida en un espacio que se transforma, primero en mágico y con posterioridad en mítico.

En la realidad dicho paraíso no puede rehacerse porque no sólo ha desaparecido sino que en su lugar ha aparecido el infierno. Como desde la Biblia, el Paraíso sólo se puede recobrar mediante la memoria y la palabra: es el arte de contar el que convierte al espacio en sagrado, en "el otro mundo" oculto más allá de las aguas, bajo tierra, bajo esa falsa Bucarest impuesta por la dictadura. Para el novelista rumano, el régimen totalitario, con su obligado silencio, puede vencerse a través de la invención y de la salida de las circunstancias físicas.

Si aplicamos la siguiente reflexión del autor a su obra de ficción:

C'est dans ce sens que l'on peut parler d'un prolongement du mythe dans la littérature: non seulement parce que certaines structures et figures mythologiques se retrouvent dans les univers imaginaires de la littérature, mais surtout parce que dans les deux cas il s'agit de création, c'est-à-dire de la "création" (= révélation) de certaines mondes parallèles à l'Univers quotidien où nous nous mouvons (Eliade, 1973, 550: 10 de marzo de 1968),

podríamos concluir, en definitiva, que todas estas narraciones no son más que la construcción de un mito sobre un lugar, Bucarest, espacio iniciático no sólo en cuanto revela el mito personal del autor, sino también en tanto es creación de una nueva ciudad imaginaria presente en la real.

Mircea Eliade consigue recrear un espacio doblemente mitificado: el espacio de la infancia y el de las palabras, abandonando, finalmente, la idea del espacio mágico por el de la magia de la palabra. El lector, yendo a su encuentro, llevará a cabo un movimiento inverso, pues solamente puede acceder a aquél a través de una actividad temporal como es la lectura. Si rompiéndose el fluir temporal, que queda fijo en la escritura, asistimos a la

"espacialización del tiempo" en la ciudad, la lectura termina devolviéndonos a una "temporalización del espacio".

La clave de toda la literatura del siglo XX estriba en el desarraigo y el exilio, real o interior, que conducen a la creación de mundos imaginarios y a la escritura. En Eliade, esos sentimientos tienen un alcance metafísico, y convierten a dichas actividades en instrumentos con los que enfrentarse a un pensamiento moderno que niega al individuo y le obliga a estar en la Historia, cuyo "terror" provoca la desazón y la angustia en unos seres que, salvo una minoría que escapa por la palabra o por integrarse en el ciclo muerte - resurrección, sólo pueden ser históricos.

Como resultado de lo anterior, debemos destacar el papel medular que ocupa El viejo y el funcionario dentro de la producción literaria del creador rumano, porque en dicha novela se termina condensando algo que se presentía en textos anteriores y que desde aquí se proyectará en los siguientes.

La "geografía sacra" en cuyo interior, al igual que en "Douze mille têtes de bétail" y en "El burdel de las gitanas", se mueve un individuo sin sentimiento de lo sagrado (un individuo que es un personaje - consciencia y cuya ciudadanía es prácticamente siempre, en todos los textos literarios de Mircea Eliade dondequiera estén localizados, un bucarestino) devendrá el único punto donde todavía es posible acceder a ello para unos personajes que ahora sí lo perciben. Por añadidura, enigmas ya expuestos o que lo serán más tarde, se recogen también en sus páginas: el de la salvación por el arte, el descenso al infierno, el cambio de identidad, el rejuvenecimiento biológico o la amnesia; e incluso algunos personajes, que hacen ahora su primera aparición, volverán a surgir, como el de Leana que protagoniza "In curte la Dionis" o el de Marina - Zamfira en "Incognito la Buchenwald". A veces, no lo harán tan directamente, sino tras el establecimiento de una tipología que se repite sin cesar. De este modo, se crea un amplio mundo literario que se complementa de unos a otros relatos, como cuando, por ejemplo, Farâma cuenta:

Justo aquella noche me fui al jardín del *Girasol* para escucharla [...] Y así fue como caí yo también en el vicio de frecuentar la taberna de la calle de Popa Soare y pasaba tantas veces como podía para escuchar a Leana, de donde nació el rumor, en el barrio, de que estaba perdidamente enamorado de Leana (Eliade, 1984b; 80, 83),

de la que se dice en "Chez Denys, en sa cour":

il existait quelqu'un, dans le quartier de la rue Popa Soare, qui connaissait l'histoire de Leana depuis son tout début. L'homme en question était assez vieux, mais il avait une mémoire prodigieuse et il aimait raconter. Dans le temps, il avait été instituteur ou quelque chose d'approchant et l'on disait que, depuis qu'il avait entendu Leana *Au Tournesol*, il y retournait tous les soirs (Eliade, 1984c, 255).

Todas las facetas que hemos venido analizando se articulan, como vemos, en una explicación unitaria que responde a la definición del "mito", pero, en último término, es su sentido el que acaba por corroborarlo.

Las palabras de Zaharia Farâma, el mito, presentan lo sagrado, lo fantástico como accesible a la experiencia humana, la del Doctor, Iozí o Darvari; este último no sólo con su desaparición sino a través de sus relaciones amorosas con Zamfira, ya que el amor es instrumento de conocimiento metafísico y salvación, como en Oana, de una existencia profana. Más allá de lo que dice, el personaje - narrador pone de relieve la necesidad de luchar por ese saber profundo, expone el imperativo de contemplar la realidad desde una perspectiva trascendente:

[...] para enseñar a los hombres, como deben ver. Porque, pensaba Marina, los hombres ya no saben ver, mirar a su alrededor, y todos los males y pecados vienen de allí, porque en nuestro tiempo los hombres son casi ciegos. Y para curarlos no hay otro remedio más que enseñarles a mirar las obras de arte (Eliade, 1984b, 89 - 90).

Allá por 1700, la búsqueda, por parte de Iorgu Calomfir, de una lente que devuelva la visión a su esposa Arghira, lo que al final hará la misteriosa Zamfira, de la que Marina adopta el nombre, representa la búsqueda de la luz de la verdad y del intelecto, como también el nombre de Dionisios con el que la última se dirige a su primo Dragomir (idem, 51).

La historia que cuenta Farâma, El viejo y el funcionario, el conjunto de la obra de Mircea Eliade y todo el arte serían estímulos para una nueva mirada que haga tomar conciencia de las nociones de valor y sentido, de la distinción entre la mediocridad, que lamentan, de una vida cotidiana en la que se evita todo compromiso con lo trascendente, y lo sagrado, lo extraordinario, que estimulan a escoger (Allen, 1978, 128 - 138).

De ahí que El viejo y el funcionario pueda ser leído, además, como una reflexión sobre la literatura, pues,

nosotros [contesta Eliade en La prueba del laberinto] -producto de un mundo moderno- estamos "condenados" a recibir toda revelación a través de la cultura. Hay que recuperar las fuentes a través de las formas y las estructuras culturales. Estamos "condenados" a aprender y a revivir a la vida del espíritu mediante los libros. En la Europa moderna ya no hay enseñanza oral ni creatividad folclórica. Por ello pienso que el libro tiene una enorme importancia, no sólo cultural, sino también religiosa, espiritual (Eliade, 1980, 63).

"Al precio de un largo esfuerzo de anamnesis [...] el historiador de las religiones rehace en cierto modo [...] una historia verdaderamente universal del espíritu [humano]" (idem, 117) y, como Zaharia Farâma, se convierte en testigo de la misma y a la vez en su intérprete, contribuyendo "a regenerar y fomentar la creatividad del espíritu en nuestro mundo y en nuestra época" (idem, 154).

Fábula sobre el poder de las fábulas, el texto es asimismo una metáfora del nacimiento de la narración, es más, de la dificultad de una "escritura mítica" y de su lectura

(Simion, 1992, 220 - 221). La imprecisión, las extrañas coincidencias y también las contradicciones revelan el proceso de sucesivas hierofanías y ocultaciones que configuran lo sagrado, que, al encarnarse, se traiciona. Tanto como la creación, interesa en El viejo y el funcionario la "retórica interior de la lectura" (idem), que abarca desde la totalmente desacralizadora, la de los que se limitan a intentar traducir un código a otro, hasta la fascinada pero no entregada del todo:

¿por qué inventa usted todo ese mundo, a su medida, que está contando? ¿Lo hace solamente por miedo esperando que de esta manera pueda librarse mejor? En ese caso no sé *por qué tiene miedo*, no comprendo cuál es el peligro del cual quiere usted *librarse* (Eliade, 1984b, 92).

Inmerso en un "tiempo de la lectura" que es, en realidad, una salida del tiempo operada por la lectura, sumergido en un laberinto textual e iniciático, el lector modelo de El viejo y el funcionario, y de todos los textos, literarios o no de Mircea Eliade, de los que es cifra, escapa por la imaginación del "terror de la Historia" y encuentra en ella el sentido de la existencia y el instrumento de conocimiento de unas revelaciones trascendentes.

4.5. La salvación por el espectáculo.

Los protagonistas de las cuatro narraciones que vamos a analizar bajo este epígrafe, se nos ofrecen como prototipos de seres humanos sabedores de que, en algún momento de su existencia, tuvieron acceso, o casi pudieron tenerlo, a una dimensión de la misma que le daba su sentido; y de que perdiendo esa revelación, se encontraron desde entonces extraviados en un laberinto vital que es tanto suyo personal como nuestro.

Consciente o inconscientemente, el resto de sus vidas no se centrará más que en el esfuerzo por recobrar la memoria, para el propio bienestar de su espíritu, en primera instancia, pero también para enseñar a toda la Humanidad el camino de vuelta hacia su ser más profundo, aquél que se encuentra libre de todos los límites y condicionantes.

Si algo define esencialmente al ser humano, es "*la liberté absolue*, qui nous est *donnée* de par la structure même de notre condition d'êtres *libres* bien qu'incarnés" (Eliade, 1982, 180); y que no es otra que "la verdadera libertad espiritual" (idem, 181), "*la seule liberté qui soit encore permise à l'homme des sociétés contemporaines...*" (idem, 169). Ser libres es no estar sujetos a las restricciones que imponen el espacio y el tiempo y disfrutar una existencia que sólo puede imaginarse ajena a los hábitos mentales asumidos y al margen de lo cotidiano, es decir, dentro del terreno de lo extraordinario. Toda la obra de ficción del estudioso de las religiones trasluce ese deseo de salir del círculo del espacio - tiempo profano o habitual y saltar a las coordenadas más amplias del sagrado o fantástico. El conocimiento de esta posibilidad es precisamente lo que, dado que "*la capacité d'oubli de l'homme est infinie*" (Eliade, 1973, 14: 1 de noviembre de 1945), ha olvidado el individuo de las sociedades occidentales contemporáneas para confinarse dentro de lo real perceptible, de un profano, en términos de Historia de las religiones, del que sólo se puede escapar mediante una anamnesis que provoque el recuerdo de ese saber primordial, escondido pero conservado en el interior humano, donde nada de lo trascendente se pierde por completo. Dicha evocación habrá de concluir en una "*métanoïa*", término que en la Ortodoxia significa, a la vez, "cambio de espíritu" y "arrepentimiento", y que designa la vuelta a lo absoluto mediante una transformación ontológica no accesible por el intelecto, que no es más que el producto de la caída que impide conocer al Dios vivo, sino causada por la "memoria de la muerte".

Todo hombre posee en sí la verdad y, como escribíamos en el primer capítulo dedicado a la prosa fantástica de Eliade, es suficiente recordarla para conseguir la salud y evitar el sufrimiento, que procede de la ignorancia de la "situación" y del valor del "alma". El ejercicio de anamnesis es equivalente a un proceso de iniciación, en el que la memoria funcionara como camino hacia la verdad mítica con la que se recupera la dimensión sagrada, y con ella la inteligencia y la capacidad necesarias para alcanzar la plenitud como seres humanos. Se vuelve así a los orígenes, al "*illo tempore*" en que todo era pura

potencialidad, reintegrando la "facilidad y espontaneidad" de la existencia (Eliade, 1982, 82).

La consciencia de lo trascendente habrá de fundarse sobre dicha anamnesis, "le grand secret de toutes les techniques, physiologiques et spirituelles" (idem, 69); y, por tanto, también estará presente en la función que, según Eliade en este conjunto de textos, desempeñan el arte y el espectáculo. La ciencia, el folclore y la ciudad de Bucarest son, como el arte, otras variantes rituales destinadas a provocar ese recuerdo, esa salida del "orden" natural o convencional que, por su lado y en otros ámbitos culturales, cumple el mito.

La literatura, la música, la pintura y escultura y el teatro son las ramas artísticas en las que el autor rumano se fija para indagar la presencia de lo sagrado camuflándose en manifestaciones aparentemente profanas, a través de las cuales puede ser redescubierto, y cuyo entendimiento se traduce en la experiencia de la superación del Tiempo y en la victoria sobre la "angustia de la dispersión y de la desposesión del ser" provocada por la Historia (Eliade, 1978, 194 - 202). Entre todas ellas, destaca la atención preferente hacia aquellas artes que conllevan el factor de interpretación frente a un público, es decir, que giran alrededor del concepto de espectáculo, ejemplo de interacción entre un emisor portador del mensaje y unos receptores cuya reacción frente a él es posible estudiar inmediata y directamente.

El interés de Mircea Eliade por el teatro, que parece surgir por primera vez al inicio de la década de los 40 con la escritura y representación del drama Iphigeniei, dará otros frutos en obras posteriores, Oameni si pietre, Coloana nefârsita y la inconclusa 1241 - act dramatic. El verdadero resultado de su acercamiento al género no corresponderá, sin embargo, a estos tres textos citados; pues, al carecer de verdadero "nervio dramático", como él mismo reconoce con ocasión del estreno de su primer drama, sus expectativas en cuanto a las posibilidades del mismo pasan al ámbito teórico y se convierten en argumento de varios relatos, los titulados en francés "Adieu!..." (1964), "Chez Denys, en sa cour" (1968),

"Uniformes de général" (1971) e "Incognito à Buchenwald..." (1974), y de la novela Les dix-neuf roses (1979).

Empezando por el primero en el tiempo y, en cierto modo, el que sirve de presentación a todo el conjunto, resumamos el titulado "Adieu!..." diciendo que nos narra el argumento y la representación de una supuesta pieza de teatro que un autor imaginario, que en las primeras líneas se dirige al lector en 1ª persona, se plantea escribir (Eliade, 1984c, 63). En la obra, los personajes entran y salen sin cesar del escenario; gritan, susurran, permanecen en silencio, hablan solos o dialogan con el público; en ocasiones, actúan detrás de un telón que en un determinado momento desciende para no subir más, comentan el texto con unos espectadores que son increpados, que se impacientan, se quejan, exigen una comprensión que también está fuera del alcance de los actores e incluso del autor, quien, cuando, al final, es requerido para que suba a escena y aclare todo lo que ha querido decir, no puede añadir sino que se trata de una obra que "résume et explique à la fois toute l'histoire des religions" (idem, 78). Ante la reacción negativa del público, el dramaturgo confiesa sus reticencias a la hora de escribir teatro y su decisión final de no hacerlo.

"Chez Denys, en sa cour" desarrolla dos historias paralelas, la de Leana y Adrian, que terminan fundiéndose en sus últimas páginas.

La primera de ellas, la de Leana, se desenvuelve a lo largo de distintas escenas fechadas en años diferentes y siempre a través de los diálogos de varios personajes que la conocen, y que, en 1930, empiezan recordándola tal como era diez años antes. Hablan de que el nombre que lleva no es el suyo, desconocido, y de su insistencia en la obligación de cantar "por sus pecados" en cafés y terrazas de barrio de Bucarest; lugares indignos de su gran calidad artística, que es tanta que los tres interlocutores, clientes de los cafetines por los que circula, se preguntan la razón de que no sea más ampliamente reconocida. Todos los que tratan con ella o la escuchan, quedan fascinados por esta mujer sin biografía, que desaparece repetidamente, de la que nadie sabe nada excepto que ama a alguien a quien todavía no ha encontrado.

Su rastro por diferentes parajes de la ciudad y parte de su vida pueden ser seguidos por la conversación de los mismos personajes anteriores y, así, sobre el año 1935, nos enteramos de que se la conoce como "la Viuda" por ir vestida de negro y andar buscando todavía a su amado, Adrian.

El último episodio de su historia se sitúa en torno a 1949, cuando ya solamente actúa en cafés de las afueras; a pesar de que, mientras tanto, su trayectoria profesional ha pasado por momentos brillantes, como una exitosa actuación en Palacio, que, paradójicamente, serán el preludio de su desaparición definitiva.

La segunda línea argumental la forman las aventuras del poeta Adrian en el hotel donde tiene una cita concertada por teléfono para las cuatro y media, con alguien de quien no recuerda el nombre; ejemplo una vez más lo que él considera su amnesia parcial.

Al preguntar en recepción, le informan de que el Sr. Orlando le está esperando; pero, cuando va a acudir a su encuentro se equivoca de piso en el ascensor y sube, sin darse cuenta, mucho más arriba de donde va, lo que le sume en una terrible confusión gracias a la cual olvida el nombre y la habitación en que le aguardan.

En su intento por recordar, entabla extrañas conversaciones con los huéspedes del hotel que se cruza al azar, y cuyas palabras interpreta como *signos* que se le hicieran y que le hacen estar a punto de acordarse de lo olvidado; aunque termine tomando nuevamente el ascensor, para descender hasta el piso 5º y regresar más tarde al vestíbulo.

Mientras camina por la entrada del hotel, escucha el nombre que busca, pero no reconoce en la persona así llamada al hombre con el que concertó la cita, pese a que le pregunte sobre ella y sobre el mensaje recibido, en medio de un diálogo que culmina en el tema del carácter y la misión de la Poesía y la importancia del "mensajero".

Al mismo tiempo que una mujer desconocida deambula por el hotel, Adrian y Orlando entran en una sala de baile donde todo se mueve a las órdenes de éste último y una orquesta toca para parejas vestidas con trajes excéntricos. Aquí, por su parte, Orlando

aguarda una visita que no acaba de llegar y por cuya causa Adrian se convierte en sospechoso.

En ese momento, la puerta se abre y entra una mujer. Es Leana, el mensajero que Adrian espera y que ha interpretado sus poemas por toda la ciudad, pues la envió a "educar", cual Orfeo, a los hombres. Como la pareja mítica, juntos abandonan la sala bajo la prohibición para el poeta de volverse a mirar atrás, y recuerdan que, hace mucho tiempo, tenían una cita a las cuatro y media.

La acción del siguiente relato de los citados ocupa unas pocas horas nocturnas. Ieronim Thanase y un amigo suyo están buscando un par de "uniformes de general", para una representación experimental de "Hamlet", entre objetos y ropas antiguas guardados en el desván de la casa del primero y pertenecientes a su familia, de la que sólo sobreviven él mismo y su tío, Manole Antim, con quien habita. A medida que va extrayendo los trajes del cofre donde se guardan, Thanase rememora a sus parientes desaparecidos; e interpretándolo todo, como actor que es, en clave escénica, concibe la historia familiar y su propia vida como una tragedia.

En el mismo instante en que ellos están en el desván, una joven, Maria Daria Maria, fervorosa admiradora del viejo artista y profesor, interpela al tío Antim. En la charla que sigue a su encuentro, éste le descubre cómo en su infancia la lectura de una narración que no ha podido identificar ni hallar más tarde, cambió su vida, inclinándole a la música. Según él, la misma lectura justifica su atracción por las mujeres "extranjeras", tal como es la propia Maria, en las que cree se esconde una revelación que le está dirigida; lo cual nunca ha impedido que sus relaciones con ellas acabarán siempre en fracasos amorosos.

Minutos después, en la helada casa de Antim y Thanase, a punto de derrumbarse por los estragos del tiempo, la pobreza y la 2ª Guerra Mundial finalizada pocos años antes, coinciden los cuatro personajes. El diálogo en el que se enfrascan acaba derivando, por influencia de Ieronim, en el tema del teatro y el arte, pues toda su existencia está orientada

hacia la cuestión del sentido y función del "espectáculo" y a una nueva re-creación del arte dramático.

A partir de aquí, la narración está formada por una serie de imágenes yuxtapuestas.

Mientras Maria toca el violonchelo y después de haber manifestado su temor de que un accidente cualquiera pudiera lesionar sus dedos, Thanase tiene la visión, en términos teatrales, de una escena en la que un grupo de gente la persigue para hacerlo. Por su parte, Antim recuerda la muerte de su madre, "la Generala", y su deseo postrero de hablar a solas con Ieronim, haciéndole prometer que nunca desvelaría sus palabras.

Thanase, a su vez, recuerda que cuando tenía seis años, y para festejar su santo una noche de San Juan, la Generala le hizo disfrazarse y actuar delante de un espejo habitualmente cubierto por un cortinaje; y que su baile pareció convocar a las imágenes que se escondían en él, cuya magia le atrapó de algún modo y le hace semejante a un dios o un héroe mitológico.

Ieronim, Maria e Iconaru salen de la casa, donde queda solo Antim, al que se le aparece una figura femenina, que primero identifica con Maria y, más tarde, con una antigua prometida suya, y que le hace cruzar el espejo y le arrastra a una sala de conciertos. Finalmente, reconoce en ella a su verdadero amor perdido, pero la deja escapar de nuevo al detenerse a escuchar lo que se toca en la habitación.

Algunos de los personajes de este texto vuelven a aparecer, junto a Marina - Zamfira, procedente de El viejo y el funcionario, en "Incognito à Buchenwald..." que también desarrolla una doble línea argumental.

Una mujer llamada Marina Darvari llega a casa de Ieronim Thanase, que junto a su grupo de actores, entre los que se encuentra Maria Da Maria, ensaya allí un nuevo espectáculo teatral que gira en torno a la situación de un bodhisattva internado en el campo de concentración de Buchenwald.

Con interrupciones por parte de los actores que, a veces, intervienen como Coro y otras, individualmente, Marina e Ieronim opinan sobre el cometido general del espectáculo

y sobre la libertad "interior" del ser humano, en medio de una casa vieja y destartalada donde los muebles son utilizados para alimentar el fuego de la chimenea. Unas manchas en la pared son la excusa que utiliza Marina para hacerles reflexionar en torno al hecho de que todo, sin necesidad de ser excepcional, puede convertirse en un signo. Después de su partida, los jóvenes actores meditan sus palabras en voz alta, a la par que recuerdan a amigos ausentes, como Leana y Adrian.

La vieja mansión de la familia Thanase está a punto de ser demolida el otoño siguiente, cuando Marina e Ieronim coinciden frente a ella. En ese momento, una luz cegadora estalla alrededor de ellos, mientras les invade el sentimiento de estar "reencontrándose".

El segundo hilo narrativo corre de forma paralela al anterior, como es habitual en este grupo de cuentos que ahora comentamos.

Manole Antim espera en la casa familiar, en Bucarest, en un día de 1931, la llegada de Zamfira Darvari, también conocida con otros nombres como, por ejemplo, Marina; quien, un año antes, le había "vendido" para su disfrute durante este periodo un cuadro que retrata a la gigantesca Oana, personaje también originario de la novela breve El viejo y el funcionario. Cuando Marina llega, Antim observa con sorpresa que no aparenta la cincuentena del año anterior, sino que ha rejuvenecido quince o veinte años.

Aunque la mujer promete regresar al año siguiente para restituirle la obra, no lo hace; y la única vez en que vuelven a cruzarse, en 1940, Zamfira ha envejecido por completo y la familia Thanase, la de Antim, se precipita poco a poco desde la excelente situación económica de que gozaba antes de la 2ª Guerra Mundial a la ruina final.

El famoso novelista Anghel Dumitru Pandelescu trabaja junto a su secretario, Eusebiu Damian, en la redacción de sus memorias, cuando en su casa de la calle Fântânelor de Bucarest, aparecen súbitamente un joven actor, Vladimir (o Laurian en el original rumano) Serdaru, y su novia Niculina, quienes la víspera de su boda acuden a solicitar del maestro su bendición. Con este gesto empieza la novela Les dix-neuf roses.

Vladimir sostiene que es hijo del escritor y justifica su filiación en los sucesos del día de Navidad de hace veintiocho años, cuando Pandele tenía treinta y tres; sucesos que este último ha olvidado por completo y que ellos tratan de recordarle.

En 1938 había pasado las fiestas navideñas en la ciudad de Sibiu, donde se ensayaba una pequeña obra suya, Orfeo y Eurídice, que no llegaría a representarse. Vladimir y Niculina le evocan el breve pero intenso amor que entonces había compartido con la actriz que actuaba en el papel de Eurídice, y del que nace Vladimir; prueba de lo cual es, según él, una enigmática nota dejada por su madre en la primera página de la novela La rueda de la muerte escrita también por Pandele. Delante de éste, que no recuerda nada, y ante Damian, los dos actores ejecutan una serie de cuatro insólitos espectáculos y bailes sobre canciones antiguas, que, en realidad, representan ejercicios de desbloqueo, de despertar de la memoria dormida del maestro. Interpretando la amnesia de Pandele como un caso de amnesia mítica, su terapia lo es igualmente, y por ello, de modo emblemático, el primer espectáculo es una pantomima basada en la leyenda hindú de Matsyendranath, prisionero amnésico en el país de Kadali.

Al día siguiente, A.D.P. envía por intermedio de Damian un ramo de 19 rosas a la pareja, que el secretario no llega a entregarles porque desaparecen misteriosamente al mismo tiempo que el escritor.

Este primer encuentro cambia con rapidez la vida del maestro Pandele e, implícitamente, la de su acompañante Eusebiu: el novelista, entendiendo que los acontecimientos de Sibiu de 1938 equivalen en su biografía a un trauma profundo, que ha determinado su abandono para siempre del teatro, comienza a estar obsesionado por la reconstrucción de aquellos días.

Los intentos, iniciados y dirigidos por su hijo y Niculina, por parte de A.D.P. para adquirir la memoria de aquel periodo que ha cambiado radicalmente su destino humano y artístico forman precisamente la sustancia épica de la novela. Con ese fin, el protagonista acompaña a los recién casados a un "campamento" situado en Bolovani y participa aquí en

todos los espectáculos teatrales del elenco de Ieronim Thanase, del que ellos forman parte.

La trascendencia del arte de Thanase radica en investir al teatro de una función ritual, considerándolo como una técnica directa de anamnesis (de ahí el interés que despierta en principio en A.D.P.) y de conquista de la "libertad absoluta". Thanase organiza dos tipos de espectáculos: los de la tarde para el "gran público", con fragmentos de obras comunes, y los "verdaderos", para iniciados, como ellos mismos, que tienen lugar por la noche.

En este medio propicio, el maestro redescubre su vocación de dramaturgo, y después de unas pocas semanas, escribe cuatro piezas de teatro que pretende publicar con una introducción teórica de Ieronim. La tetralogía está formada por los títulos Al comienzo fue el principio, La guerra de Troya y Los principados unidos, a los cuales se añade otro más, cuyo héroe es Brâncusi, sobre el tema de que el artista habla y crea de incógnito.

De la búsqueda de Pandele, el lector se entera sólo a través del relato de Damian, de lo que él ve, recuerda y cuenta. Él es el narrador y el personaje testigo del relato, un testigo fiel pero perplejo, que no puede acompañar verdaderamente a su maestro en el camino de la iniciación y la anamnesis, pues si bien percibe la sucesión de acontecimientos inexplicables, los interpreta sólo como hechos cotidianos extraños pero de ninguna manera como indicios y advertencias de valor premonitorio y significación fundamental. Retoma, eso sí, los elementos clave del relato para llamar la atención sobre los mismos, por ejemplo, las nuevas actitudes de Pandele que parecen devolverle su juventud, síntomas de la regresión del maestro hacia el momento traumático, pero que no diagnostica como tales. A su lado supera la primera prueba del ritual iniciático al que es sometido, los espectáculos inaugurales de la pareja Vladimir y Niculina, sintiendo su efecto como si fuera un "despertar", mas fracasa sistemáticamente en las demás ocasiones.

La primera de ellas acaece cuando, poco después, es invitado al campamento, donde junto a su maestro, participa en representaciones inéditas, más bien vividas que escenificadas, de técnica psicofísica, a partir de temas históricos como la fundación de

Roma o las palabras de "torna, torna, fratre!", que causaron la derrota de los bizantinos conquistados por los ávaros en el 587 en territorio balcánico. Muy fatigado, Damian se involucra excesivamente en el espectáculo y llega a perder la consciencia. De hecho, antes de acudir a contemplar el trabajo de Thanase en el pueblo, no ha podido dormir, y pasa todo el día somnoliento a pesar de sus esfuerzos por mantenerse despierto. En lugar de estar, como se le ha advertido, en guardia y en vigilia, llega a su destino completamente perdido y ciego.

A la mañana siguiente, Ieronim le explica cuál es, según su punto de vista y partiendo del pensamiento de Hegel, el fin de todas las artes: hacer del desciframiento y la revelación del significado de objetos y gestos un instrumento de iluminación y salvación.

De regreso a Bucarest, Damian recibe la visita de alguien que pregunta por el escritor: Emanoil Albini, personaje que ya había figurado en los relatos "Las tres gracias" y "Dayan", y que le pone al tanto de las trayectorias humanas y profesionales de Niculina Nicolae y Vladimir Serdaru.

Tras recibir las obras teatrales de Pandele y la introducción de Thanase, el secretario se dispone a mecanografiarlas, en un estado de agotamiento y letargo tal que, exhausto de noche por los insomnios, y de día, "en train de dormir, la tête sur le manuscrit" (Eliade, 1982, 105), no entiende nada de lo que escribe a máquina. Según el novelista, estas obras deben facilitar a Eusebiu una comprensión exhaustiva del mundo, a la que pocas personas consiguen acceder, y de la técnica para conseguir la libertad absoluta. Sin embargo, también ahora y por tercera vez, Damian fracasa en el intento iniciático, porque más tarde no recordará apenas nada de los textos.

Una vez finalizada su tarea, el secretario emprende un viaje por la India y escribe un libro sobre este país. En su ausencia, el grupo de Ieronim, con Vladimir y otras diez personas, ensaya en la casa de A.D.P. bajo la sigilosa vigilancia de Albini, pero protegido por el hijo de un mandatario del régimen político.

Navidad, 1966, Sibiu. Pandele consigue desvelar parte de los acontecimientos traumáticos de 1938. Vuelto de la India, Damian es llamado urgentemente por el maestro a Călina, donde Ieronim prepara en secreto una película, continuación de los ejercicios de anamnesis del campamento de Bolovani. A.D.P. declara que la suya ha concluido hace mucho. Primero creyó que, bajo la influencia del alcohol, se había portado brutalmente con la actriz que hacía de Eurídice, y que, por esta causa, había deseado y conseguido olvidar todo lo ocurrido. Luego se dio cuenta, no obstante, de que la amnesia se debía a otra razón. Amando y siendo correspondido por la actriz, esa noche ella le había conducido a casa de un guardabosques donde vivía una amiga suya. La mesa estaba puesta y las luces encendidas, pero la "amiga" había dejado una nota: "Si vous attendez encore quelqu'un, soyez certains que ce n'est pas moi" (idem, 141). En realidad, la supuesta amiga no existe y Eurídice lo ha preparado todo, convencida de que su invitación iba a ser aceptada. Durante el amanecer del día siguiente, Pandele se ha despertado con una sed terrible; se ha levantado e ido a la cocina y ha bebido agua directamente de una jarra, sintiendo que su sed no va a calmarse nunca. Presa del pánico, al mismo tiempo miró por la ventana y vio a una chica joven y rubia, con el pelo suelto, que lo observaba y le hace un signo para solicitarle silencio. Cuando vuelve al dormitorio y cuenta a Eurídice lo sucedido, ella le pregunta si la joven que ha visto se le parece y si le hizo un gesto pidiéndole guardar el secreto. Pandele no recuerda nada más.

La explicación de Niculina a esta confesión es que la amnesia del maestro fue provocada por el terror que sintió al darse cuenta de que nunca va a poder apagar su sed, momento en el que tuvo una revelación tan turbadora que la olvidó y enterró en el inconsciente junto a los elementos que se la podían recordar: el amor por esa mujer, la profunda y significativa analogía entre Jesús y Orfeo, recién descubierta en su primera obra, y su interés por el teatro. El miedo de entonces y el actual son producto del temor, que también sintió Cristo, a cruzar el umbral de la salvación; lo que justifica la trascendencia que reviste para todos lo que le sucede a Pandele y la consideración de éste como Maestro

espiritual de los demás. El resto serían sólo, en la perspectiva de Niculina, fantasmas de su imaginación, un último intento de no confesarse la verdad.

Damian es descubierto días después, sentado en un tronco en medio de la nieve y sin su ropa de abrigo. En sus respuestas al interrogatorio de Albini, declara que, conducidos por los caballos desbocados del trineo, Pandele, Niculina, Vladimir y él mismo han llegado a la casa del guardabosques, han entrado y no se han encontrado con nadie ni nada extraño, salvo las velas encendidas y la mesa puesta. En este instante, Pandele exclama que sabe lo que ha ocurrido en 1938 por culpa del agua que bebía, que sabe lo que había visto por la ventana; y sale de la casa acompañado de la pareja de jóvenes mientras Niculina susurra: "*C'est donc bien ce que nous supposions...*" (idem, 151). Inmediatamente, han partido en el trineo y han desaparecido dejándolo solo. Mientras aguarda que regresen, Eusebiu se quita su abrigo, su sombrero y el resto de las prendas de invierno, y al sentir sed, va a la cocina y bebe de la misma jarra a la que se refería Pandele, para terminar dormido en una butaca. Ignora lo que pudo pasar a continuación.

Para Albini, Damian cuenta acontecimientos imaginarios, ya que en 30 kilómetros alrededor del punto en que se le halló, no hay ningún bosque como el que señala, que fue talado en 1941, y, por añadidura, no se encuentran los cuerpos de los otros tres, aparentemente desvanecidos en el aire.

La desaparición de éstos no puede ser esclarecida por profanos como Albini, sino sólo por iniciados como Ieronim Thanase. Una de las explicaciones sería que Pandele, como Brâncusi, se ha disuelto por su creación en el anonimato, idea que el novelista formulaba en la última pieza teatral por él escrita; otra explicación es que el maestro, Niculina y Vladimir han pasado a un Espacio extraño y a un Tiempo abolido, ganando la libertad absoluta, que puede ser conquistada mediante el método, una técnica de evasión de la existencia programada, que ilustraba Pandele con su teatro. "*Ils n'ont pas compris*", cree Ieronim posible, "*qu'il s'agissait d'une ultime épreuve initiatique, s'ils n'ont pas compris qu'en réalité ils se trouvaient toujours ici, sur terre, dans notre monde*" (idem, 182).

La prueba de que viven es que meses después, el día de su boda, Damian recibe un ramo de 19 rosas con una nota en la que está escrito: "As always, A.D.P. Remember, Niculina - Vladimir" (idem, 186): una rosa por cada una de las 16 personas físicas invitadas a la ceremonia y otras tres por las que ofrecen su presencia espiritual.

Un nuevo ramo es enviado a su mujer en el primer aniversario del matrimonio y en el nacimiento de su hijo. Si la primera vez, Damian no había obtenido ningún resultado inquiriendo en distintas floristerías de Bucarest; ahora, abril de 1969, cree haber descubierto a quien ha dejado las rosas en un estudiante que pasa por la calle y que al ser preguntado, contesta que está demasiado preocupado por un examen para andar pensando en ramos de flores. "Je dois traduire et expliquer un texte [...] '*Nous sommes condamnés à la liberté!*'" (idem, 194), que no sabe qué quiere decir. Damian le explica que su significado es exactamente lo que dice, a lo cual el estudiante responde: "Autrement dit, pour citer un exemple de l'examen de l'année dernière: *A bon entendeur, salut!*" (idem, 194).

Leana, intérprete de canciones; Maria Da Maria y Manole Antim, músicos; Thanase, actor y director teatral; la compañía y el autor de "Adieu!..." y Pandele, dramaturgo, son los personajes que buscan y encuentran en el espectáculo, en el teatro y la música, tanto como el poeta Adrian en la literatura, una abertura hacia el Espíritu (Eliade, 1984c, 267).

El punto de partida teórico de esta idea se puede rastrear en escritos sobre Historia de las religiones del propio Eliade, por ejemplo en el siguiente, perteneciente a Iniciaciones místicas, cuando al referirse a los "Fedeli d'Amore" señala la creencia de éstos en "la comunicación de un mensaje secreto mediante la 'literatura' [...] tendencia - anticipo ya del mundo moderno - que considera el arte, sobre todo la literatura, como medio ejemplar para comunicar una teología, una metafísica e incluso una soteriología" (1975, 210). De acuerdo con ello, también para el escritor y filósofo objeto de nuestro estudio, el arte, como para los integrantes de este movimiento literario del siglo XIII, puede constituir una Revelación.

Manifestaciones de la misma índole se repiten constantemente a lo largo de las páginas a las que ahora nos enfrentamos: "Tant que nous pouvons nous costumer et *jouer*,

nous sommes sauvés" (Eliade, 1981e, 52), "je me défends *en jouant la comédie*, en transformant l'obsession et la malchance en spectacle" (idem, 54); "En un mot, dit Pandele, le spectacle dramatique pourrait devenir bientôt une nouvelle eschatologie ou une sotériologie, une technique de la rédemption" (Eliade, 1982, 83).

El espectáculo, si quiere cumplir con la intención que se le adjudica, debe asombrar a quien asiste a él, provocarle una "métanoïa, renversement, éveil, réintégration" (idem, 106), que le haga tomar conciencia de su situación y recordar, mediante la anamnesis, que puede darle un sentido. De hecho, la participación en él supone una inmersión semejante a la que vivimos en el sueño y tras asistir al espectáculo teatral, los personajes, tal como ya hemos visto, expresan su sensación de estar despertándose.

No en vano se ha asimilado tradicionalmente el sueño con la muerte. Como siguiendo con la lógica de la idea, el teatro, a la manera que pretende el autor en estos textos de ficción, es una "preparación para la muerte": "*le spectacle* anticipe la révélation de la mort" (Eliade, 1981e, 73). Sólo tras ella se encuentra la conquista de la libertad interior, "le but suprême" (Eliade, 1984c, 203), es decir, el conocimiento de la "realidad" absoluta, en la que se incluye no sólo la aprehendida por los sentidos sino también otra trascendente y atemporal (Eliade, 1981e, 72), en el centro de la cual encontramos la fundamental cuestión de la existencia de Dios ("le vif du sujet" [idem, 76]), o al menos, de algo desconocido: "le terreur sans nom, cet instant sans début ni fin où nous, les hommes, découvrirons que nous n'avons jamais été *seuls*" (idem, 54).

El espectáculo nos hace contemplar la vida como algo ajeno y no real (idem; 17, 24) y, en consecuencia, puede anticiparnos su significado y hacérsela comprensible en la medida en que somos capaces de reconocernos en él sin sentirnos directamente implicados. Como A. D. Pandele en Les dix-neuf roses, "grâce à une sorte d'illumination, j'ai brusquement pu déchiffrer [...] le sens de bien des événements de ma vie. [...] *N'importe qui, n'importe quel spectateur, n'importe quel lecteur* peut avoir une révélation similaire" (Eliade, 1982, 72). Sea cual sea su naturaleza, histórica o individual, todo acontecimiento,

por muy banal que se nos muestre, tiene infinitas repercusiones y es importante en un plano universal o primordial, porque, a diferencia de lo que defiende Hegel (cuya corrección, porque "si Hegel a raison, nous sommes foutus" [idem, 67] es uno de los ejes sobre los que gira Les dix-neuf roses), el Espíritu universal no se manifiesta en el hecho en sí, que queda justificado al realizarse en la Historia, sino en su valor simbólico transhistórico. Todavía más: según el punto de vista que defienden sus personajes y, por tanto, según Eliade, lo menos importante es justo lo meramente histórico (por ejemplo, la lucha por el poder político).

La meta de las artes radica en desvelar esa dimensión universal, "c'est-à-dire la signification spirituelle de tout objet ou geste ou acte" (idem, 82). De este modo, tiene que mostrar sucesos históricos y ordinarios, exponiendo las diversas modalidades y situaciones existenciales humanas; a la vez que debe ilustrar nuestra manera de afrontarlas y asumirlas, al escenificar ideas fundamentales, como las que intercambian en uno de los diálogos teatrales escritos por Ieronim Thanase (idem, 64) el filósofo alemán antes citado y representantes de la historiografía contemporánea.

En relación con todo lo dicho, cabe añadir entonces, como conclusión, que en las manifestaciones artísticas, pero igualmente en la filosofía, la religión, etc. e inclusive, como veremos, en elementos mucho más banales o despreciables (Eliade, 1984c, 207), es posible que esté oculto ya el nuevo mensaje "de salud o de liberación" (idem, 215).

Hay en el hombre del siglo XX una fatal necesidad de volver al inicio de su propia historia y de "reinventar" la vida, creando "un autre monde, avec des gens différents, un monde plus poétique, *vrai*" (Eliade, 1981e, 17), por ahora sólo imaginable. El arte deviene, en el pensamiento de Mircea Eliade, un instrumento para mejorar la condición humana, superándola hasta anularla (Eliade, 1981a, 180: abril de 1974), ya que consigue que el alma se purifique y eleve (Eliade, 1981e, 39). Como él mismo afirma sobre la pieza titulada "Incognito à Buchenwald", que ensayan los personajes en el cuento del mismo título, el teatro, y todo el arte en general, aspira "avant tout à la transformation magico - spirituelle de

tout l'auditoire" (Eliade, 1981a, 177: 16 de marzo de 1974). Aunque su sentido es ante todo personal y se dirige a cada uno en particular, no hay que olvidar que no sólo afecta a individuos aislados y escogidos, sino a toda la Humanidad:

Le voici, le message d'Orphée: le changement de l'homme, sa mutation, ne peut pas commencer par le haut, par les élites, *mais par tout en bas*, par les gens ordinaires, par ceux qui passent leurs nuits à s'amuser dans les jardins d'été des restaurants... (Eliade, 1984c, 286).

"Adieu!..." es el texto en el que cristaliza de forma más pura el propósito de hacer de la literatura y del teatro una ilustración de contenidos y mensajes comunes a la metafísica o la religión. De hecho, el relato es la descripción de la representación de un drama que "resume y explica" la Historia de las Religiones (idem; 78, 82, 83), y en el que escenas y actos remiten a diferentes periodos de ella: el cristianismo (idem, 71), la sustitución del brahmanismo por las Upanishad (idem, 76), "la campagne iconoclaste et anti - iconoclaste et simultanément [...] l'irruption de l'islam dans l'histoire" (idem, 78), la declaración de Nietzsche de que "Dios ha muerto" (idem, 83) y también las épocas sin creatividad y "los silencios" en "la historia del espíritu" (idem, 75).

Este cuento es, por lo tanto, y como anunciábamos, una especie de prólogo a todos los que se centran en el tema teatral, al plantear directamente las dos cuestiones fundamentales del valor del arte y la literatura, y de la relación, que desarrollaremos líneas abajo, entre actores y público, entre agentes y receptores pasivos.

Como podemos comprobar, la función de todas las creaciones artísticas es semejante a la del mito en cuanto reveladora de lo Real, que una vez conocido, es inexcusable: "mais je sais ce que signifie la révélation du message d'un mythe [...] Ou bien il suivra son modèle, avec tous les risques que cela implique, ou bien il lui résistera, et alors il se fera écraser!" (Eliade, 1984c, 213), pues "confrontada a una hierofanía, la persona

religiosa está obligada a evaluar cada una de las dos modalidades existenciales y a hacer una elección" (Allen, 1982, 101).

De hecho, podemos definir el espectáculo como un rito, tal como hacíamos al inicio de estas páginas, en el que la repetición de los mismos gestos arquetipales nos inserta en lo verdaderamente existente, al margen de las circunstancias físicas; sin ignorar lo que tiene de juego de confusión de planos entre el ser y la apariencia. Esta última característica, uno de sus méritos fundamentales, explica en parte la atracción que ejerce sobre Eliade, ya que le permite desplegar una de sus técnicas favoritas, presente por lo demás a lo largo y ancho de toda su obra de ficción, "una técnica de ambigüedades y dobles irónicos, imágenes y reflejos en el espejo, y ecos y reverberaciones, con la que intenta trasladar la dialéctica de la irrecognoscibilidad mítica en concretas simetrías y oposiciones de situaciones" (Calinescu, 1989, xxxii).

Incluso en su contenido, el arte se mantiene en esa misma esfera, porque, afirma el estudioso y novelista, se deben proponer asuntos actuales pero siempre con repercusiones en la mitología, sin interpretar los relatos míticos según una perspectiva histórica moderna y sí dilatando su influencia: "Or, nous devons au contraire prolonger et compléter la mythologie antique par tout ce que l'homme occidental a appris ces cent dernières années" (Eliade, 1982, 46 - 47). Un programa que intentan llevar a cabo Pandelescu en su obra "Orfeo y Eurídice" y Mircea Eliade, en varios de sus textos.

Como es habitual en él, dos fuerzas antagónicas se manifiestan unidas en tensión: por un lado, la confianza en la beatitud final, o sea, en la salvación, ya que según las leyes del "eterno retorno" siempre es posible volver al comienzo de la Creación; y, por otro, el temor ante la amenaza de involución, producto del "terror de la Historia" y sus secuelas de catástrofe nuclear y regímenes sociopolíticos totalitarios. El mensaje debe ser transmitido, la "anamnesis" debe tener éxito para que se pueda salvar la vertiente espiritual en la que se presiente nueva crisis histórica de la Humanidad; y, pues el receptor es fundamentalmente la civilización occidental, ésta debe ser preparada, o sea, purificada de son "provincialisme

dogmatique", y asumir que "l'homme, pareillement au Cosmos, a bien plus de dimensions que celles qu'on nous a enseignées ici, en Occident" (idem, 181).

El teatro, el espectáculo, devienen así "un instrument d'illumination ou, plus exactement, de rédemption des foules..." (idem, 82). La libertad a la que aspiran los personajes, y que debe desear todo ser humano, es más que "una libertad *política e inmediata*" (idem, 178), pero no deja tampoco de serlo, lo que la convierte en peligrosa. La palabra y el Logos no son "seulement une sotériologie, mais aussi une technique politique" (Eliade, 1984c, 286) que, salvándolos de lo contingente, convierte a los seres humanos en seres verdaderos, y, por consiguiente, libres también de las presiones sociales, políticas y económicas. "On s'évade seulement du temps et de l'espace où l'on vivait jusque-là, temps et espace qui, dans un avenir malheureusement assez proche, équivaldront à une existence parfaitement programmée dans une immense prison collective" (Eliade, 1982, 180).

Llegados a este punto, la lectura de estos textos de Mircea Eliade parece adquirir una segunda capa de profundidad, que se manifiesta sobre todo en Les dix-neuf roses. Con relativa frecuencia, en él aparecen indicaciones de la existencia de un mensaje "en clave", cuyo desciframiento está reservado a una minoría: "*ça dit tout*, à condition de savoir le déchiffrer" (idem, 169); ya que, aun cuando es evidente que nos enfrentamos a unas narraciones que tratan de una posible libertad absoluta y de cómo alcanzarla, el autor, a veces por boca de sus personajes: "Mais nous, nous savons bien qu'il s'agit *d'autre chose* aussi, et pas moins important" (idem, 169) o por la suya propia: "mais je me demande si son *message*, si habilement camouflé, sera compris" (Eliade, 1981a, 20: 7 de marzo de 1979), incita a sospechar que el texto puede ser leído de otra manera por quien deba hacerlo, tal como se expresa también en la expresión "A bon entendeur, salut!" (Eliade, 1982, 194) con la que finaliza.

Una posible interpretación, entre otras de índole más o menos esotérica, concierne a las circunstancias históricas rumanas y se deduciría de la presencia de varios datos al respecto.

En primer lugar, el que nunca se olvide la condición de "europeos del Este" de los personajes y, por tanto, se constante siempre la obligación de disimular y "cifrar" todo un mundo de creencias e imaginación, que no es aceptado si no se conforma a los moldes impuestos. Para que un mensaje llegue a su destinatario, o más aún, para poder decir simplemente lo que se desea, debe adquirir una forma que no resulte peligrosa al poder, el cual puede impedir su circulación; y que, al mismo tiempo, llame la atención y ponga alerta a aquél a quien se dirige. Es decir, hay que adoptar un lenguaje secreto, en el que se exprese la "traición" de una verdad que en otro ciclo histórico debiera haber sido conocida directamente (Eliade, 1938, 20), y que a la vez sea capaz de declarar cosas muy diversas a distintos receptores, según la clave en que se interprete; tal como sucede, y he aquí que de nuevo nos referimos a ellos, como por lo demás hace Eliade en muchas ocasiones, con la obra de los "Fedeli d'amore" o, en otro plano, con el film de Ieronim Thanase, por completo "socialista" en su aspecto, pero que los espectadores de Europa Occidental descubren altamente subversivo.

En otras palabras, Eliade reitera la idea expresada por A.D.P. sobre la conveniencia "de vivre et de créer désormais *incognito*..." (Eliade, 1982, 162); como quizás él mismo hizo, dejando atrás Bucarest, e incluso París, para vivir "anónimamente" y recomenzar una nueva vida, sin que desaparezca la anterior, la etapa de Rumanía, oculta bajo el disfraz de un idioma secreto.

Como es frecuente en él, las referencias a la Historia rumana afectan sobremanera a las fechas en que se sitúa el argumento, que en el caso de Les dix-neuf roses, el que más peso tiene en nuestras conjeturas, se inicia el 23 de agosto de 1966. Para M. Calinescu, y a pesar de la importancia histórica de los acontecimientos que se conmemoraban en ese día, estamos ante un dato irrelevante, ya que la novela "no está de ninguna manera proyectada como una pieza de literatura política. Quizás es por esto por lo que la fecha del 23 de Agosto está deliberadamente oculta en el texto" (Calinescu, 1989, xxxv). La respuesta a

cómo interpretar entonces esa precisa alusión cronológica, se encuentra, según el mismo crítico, en la lectura del texto como

una meditación del auto-exiliado Eliade sobre la situación del artista (rumano), simbolizado por Pandele, pero también por Ieronim Thanase, frente al "terror de la historia" [...] El artista, parece sugerir Eliade, puede encontrar el camino de la libertad, e incluso de la "absoluta libertad" [...] incluso desde en medio de la "historia" (idem).

Por nuestra parte, creemos que Eliade se refiere aquí a la obligación de iniciar un proceso de búsqueda y recuperación de la dimensión auténtica, perdida no por casualidad en 1938. En ese año, mientras Pandele deja a un lado su inicial vocación teatral y con ella, su papel como verdadero creador para llegar a ser un elemento más dentro del sistema: "un académicien, un grand écrivain comme lui, l'une des gloires de notre pays" (Eliade, 1982, 95); Eliade culmina con su detención y posterior regreso a casa, el fin de una época que siempre defendió como marginal respecto a sus inquietudes reales y su vocación.

Un mensaje, en concreto, cuyo fondo parece destinado a los compañeros de exilio, instándoles, poniendo como ejemplo su propio caso, a buscar y asumir su identidad, y a esforzarse en mantenerla en medio del peligro, porque "*ici et en ce moment, nous devons ouvrir l'oeil. À part nous, ceux que nous connaissons, chacun peut être un indicateur...*" (idem, 139).

Es por ello que en el espectáculo al que asiste Damian en el campamento montado por la compañía de Thanase se repite de modo insistente la primera frase conservada en rumano y recogida por los cronistas bizantinos en el siglo VI: "Torna, torna, fratre!", como si se incitara a reactivar la memoria nacional de Rumanía. En consonancia con lo anterior, también el último mensaje de Pandele, "As always", y el "Remember" de Niculina y Vladimir cobran un nuevo sentido: el de no ignorar algo que sigue estando presente.

Añadamos además que la vuelta al bosque, escenario del olvido y el restablecimiento del recuerdo, adquiere unas connotaciones insospechadas si atendemos al lugar de que se trata, que, en la realidad histórica, fue un arbolado plantado por los miembros de la Legión del Arcángel San Miguel, tan preocupados por la identidad de la patria, en uno de sus trabajos comunitarios. Para finalizar, digamos que el grupo teatral dirigido por Ieronim Thanase evoca con la presencia del personaje del "Mudo", el muchacho que acompaña al narrador al encuentro con Pandele, el juego de los "calusari", baile folklórico de las zonas rurales rumanas, formado sólo por hombres que, tras una instrucción de dos o tres semanas en un bosque, recorren los pueblos guiados por un "maestro" durante las fiestas de Pentecostés. Esta tradición, que conlleva una serie de votos, entre ellos el del secreto, y la conciencia de una "hermandad" entre sus miembros, subyace también como modelo de los recorridos de Cornelio Z. Codreanu y sus acompañantes de la Guardia de Hierro por el país.

Hasta ahora hemos estado refiriéndonos al contenido y a la misión que Eliade adjudica al arte y la literatura, y en especial al teatro. Conviene, pues, en este momento entrar a analizar la técnica con la que se da forma a esas intenciones; cuyos postulados, tal como se desprende de la exposición anterior, no se corresponden con la concepción tradicional del género dramático, ni pictórico, literario, etc. en Occidente, sino con una visión "primitiva" del arte o con la propia de otras culturas.

La primera vocación del género dramático no es otra que "divertir a los dioses", al igual que, por lo demás, hacen "tous les arts, la musique vocale et instrumentale, la danse, la sculpture, la peinture" (Eliade, 1981e, 34).

Hay que decir también que al principio todo universo imaginario era [...] un universo religioso [...]. La autonomía de la danza, de la poesía, de las artes plásticas es un descubrimiento reciente. En los orígenes, todos estos mundos imaginarios tenían una función y un valor religiosos (Eliade, 1980, 130),

causa inmediata de que hablemos de "spectacle sacré" (Eliade, 1982, 24), capaz de dar vida a un "univers de légendes, d'art et de rêve" (idem, 44); es decir, "un art magique!" (idem, 78), situado más allá de la razón, y cuyo mensaje, por tanto, sólo es transmisible a través de imágenes y parábolas (idem, 73 - 76).

Tal como lo entiende Eliade (1984c, 217), coincide en gran parte con la tradición hindú, en cuyos textos fundamentales el teatro se impone como medio privilegiado de conocimiento (Voda Capusan, 1988, 123 - 127), en el que es importante la palabra, pero también el gesto, la modulación de la voz, etc. El drama no se corresponde exclusivamente con el texto nacido de la imaginación de un escritor, sino que, bajo el signo del sincretismo que preside toda representación, integra diálogos, danza, mimo, música y acción (Eliade, 1982, 83). Se trata, en definitiva, de "spectacles traditionnels, avec ou sans masques, mais en utilisant des scénarios de mime et de chorégraphie, accompagnés de très vieilles musiques, presque oubliées de nos jours" (idem, 17); más que de una dramaturgia "a la manera occidental", de la que, sin embargo, todavía conserva elementos, eso sí primigenios, tal el empleo ritual del Coro como testigo, al modo de la tragedia griega, en "Incognito à Buchenwald".

Es natural, pues, que, cuando Vladimir y Niculina inician su recorrido por la historia del espectáculo, y por su intermedio, de la cultura, lo primero que representan es una pantomima basada en la leyenda hindú de Matsyendranath, en la cual la anamnesis se consigue en virtud de los gestos, las canciones o las palabras de un mensajero. Esta historia de amnesia, que pretende inducir en A.D.P. idéntico "despertar" de la memoria que en el personaje legendario, provocando la consiguiente identificación de Vladimir y Niculina con el discípulo que logra salvarlo (Petreu, 1988, 180), nos remonta "ab origine", a un principio anterior a la Historia humana, en el que no existían las palabras sino sólo sonidos casi bestiales confundidos con los de la Naturaleza (Eliade, 1982, 35): "un long soupir, une plainte inhumaine où je croyais reconnaître le sifflement de la tempête et le fracas de lourdes branches brisées s'écrasant au sol" (idem, 35). El siguiente espectáculo, una

"Encantación siria para calmar las aguas" (idem, 42), es ya el primer paso del Hombre para diferenciarse frente al Cosmos y marcar su relación con él, lo mismo que harán el rito y el mito.

Todas las posibilidades del arte, de la literatura y el espectáculo, toda esa capacidad de modificación de la vida humana y de revelación de lo trascendente que venimos subrayando, proceden de su facultad para permitir a la persona evadirse de la vida sensata y rutinaria, es decir, de su poder para modificar el espacio y el tiempo de la realidad diaria, cuya prepotencia terminan anulando, en cuanto que dichas actuaciones se ejecutan en un periodo temporal muy intenso, concentrado, y en un espacio que, por su influencia, se hace mágico. Hay coexistentes dos espacios como hay dos tiempos. Unos corresponden a una geografía y cronología físicas y otros son creados por el poder de la palabra, la imagen y el gesto y existen en la medida en que se participa en el juego, visual, dramático, musical, que proponen.

Los rasgos de cada uno y la relación entre ambos están perfectamente representados en "Adieu!...". A un lado, se sitúa la esfera del público, instalado en un teatro que, aunque sin identificar, es concreto y efectivo en determinado momento: "Vous, vous êtes des personnes responsables et, en tant que telles, vous assumez en pleine conscience votre moment historique. Vous, vous pouvez vivre *uniquement* en 1964..." (Eliade, 1984c, 82).

A diferencia de esta sala, el espacio ficticio de los otros textos se corresponde con el espacio geográfico de Bucarest y, sobre todo, con un determinado barrio de la ciudad, el comprendido alrededor de la calle Popa Soare (Eliade, 1984c; 227, 255), "au bout de l'avenue, au coin de la rue Popa Nan" (Eliade, 1981e, 25), que es también el de la novela Les dix-neuf roses, con la plaza Rosetti (Eliade, 1982, 29) y la calle Fântânelor (idem, 46); aunque en este último caso la acción se extienda a zonas de los Cárpatos: Sinaia (idem, 50); Bolovani (idem, 89); Sibiu y cercanías, en Transilvania (idem, 113) y Predeal y alrededores de Călina (idem, 136).

La existencia sólo es concebible dentro del tiempo real medido por relojes y calendarios, que hace de cada acto un suceso distinto e irrepetible, sobre cuya suma se edifica la Historia o una vida humana. De acuerdo con esto, las acciones de los personajes del resto de los relatos pertenecen a una etapa o un instante determinados, no siempre reconocidos con exactitud. La historia de Leana en "Chez Denys, en sa cour" se inicia entre 1920 y 1922 y sigue entre el 30 y el 35 (idem, 250), fecha de la primera conversación que nos la presenta, y "quinze ou seize ans" (idem, 239) después: Leana siempre será de la época, anterior a la Rumanía de la 2ª Guerra Mundial, en que lo maravilloso parecía posible; sentimiento que ejemplifica sobre todo la novela breve El viejo y el funcionario en la que asimismo figura. "Uniformes de général" carece de una fecha exacta, pero no de una referencia genérica: "Une rue à Bucarest dans les années cinquante" (Eliade, 1981e, 14), y, al igual que la narración posterior, "Incognito à Buchenwald", que, incluso, nos remite a ella en una de sus dos líneas argumentales, aunque relatando un episodio más tardío, en el que ya Manole Antim parece haber muerto y la casa familiar de los Thanase ha sido definitivamente abandonada y está a punto de ser derruida, refleja el ambiente de penuria, de edificios a punto de derrumbarse y casas vacías de la postguerra de Europa del Este. La otra historia de este segundo relato, la de Marina y el citado Antim, es anterior al inicio de la última gran guerra y se inicia en 1931, cuando vivían ajenos a la pobreza que terminaría atrapándolos: "vous aviez de la fortune, dans votre famille, et que vous aimiez les belles choses" (Eliade, 1984c, 196). El tiempo se espacializa en la mansión de los Thanase, porque la convierte en la encarnación de su paso y de las consecuencias de la profunda grieta que divide su pasado del presente, enajenándola de sí misma y haciendo de ella un símbolo de todo el país.

Les dix-neuf roses contiene mucha más información cronológica, así como de cualquier otro tipo de los aspectos reseñados en este epígrafe, seguramente porque se concibe como su culminación.

Los hechos se inician en agosto de 1966 y van progresando hasta abril de 1967. Por primera vez entre las narraciones integrantes de este grupo, aquí se ilustran algunas situaciones propias del contexto histórico. Tal sucede con la censura, encubierta bajo las opiniones del editor de India de Eusebiu Damian:

Vous insistez trop sur la "spiritualité indienne", sur les ermites et les monastères [...] Il faut évoquer d'autres aspects de l'histoire et de la société indiennes: la pauvreté, les injustices sociales, les castes, les intouchables. Vous ne dites rien des intouchables [...] (Eliade, 1982, 131);

la vigilancia y la sospecha, hasta sobre aquellos que sostienen el sistema, por ejemplo, Albini que "il parlait très peu et en choisissant soigneusement ses mots" (idem, 149) o con los enfrentamientos de cariz político, entre el nº 2 y el nº 3 del Partido (idem, 137).

De los cuatro relatos claramente situados en Bucarest, comprobamos que dos pertenecen a años posteriores a la 2ª Guerra Mundial y los otros dos, en parte, a la época anterior. La misma frontera histórica que divide la Historia contemporánea de Rumanía, como la de todos los países de Europa Oriental, en un antes y un después del enfrentamiento bélico y la Conferencia de Yalta, esboza dos mundos irremediablemente diferentes y extraños entre sí, en uno de los cuales lo maravilloso resulta, hasta cierto punto, accesible en la vida cotidiana; mientras que en el otro se ha hecho impenetrable salvo si se asume el esfuerzo de superar la prueba, cumplir el rito o triunfar en la anamnesis que abre la puerta de lo extraordinario. Hasta la guerra, se ha podido contemplar y escuchar a una Leana que termina desapareciendo por esos años: "Elle s'est mise à l'abri, soupira mélancoliquement Bârâgan. Elle aura deviné ce qui nous attendait" (Eliade, 1984c, 258); hasta entonces, se podían poseer cuadros como el que representa a Oana, a cuya boda había acudido en persona Marina Darvari, joven o madura a voluntad, o se creía ver el rostro de una bella y "fantasmal" mujer a través de una ventana; como si todo ello fuera, si no corriente, pues no puede dejar de causar asombro, al menos factible. Por el contrario, tras

esa época, como hemos comprobado a propósito de El viejo y el funcionario, serán la solicitud de la memoria, como en el viejo Farâma, la observancia de determinadas condiciones o el poder del arte, el único camino para acceder a lo fantástico.

Como sabemos bien, conseguir esto último supone salir de las coordenadas espacio - temporales reales y entrar en otras distintas, que, por su parte, se encuentran representadas por las que experimentan los actores de "Adieu!..." y que se resumen en la capacidad de vivir fuera de la determinación histórica: "nous sommes libres de vivre - c'est-à-dire de jouer - en tout siècle, à toute époque historique" (idem, 85). Fuera del tiempo y el espacio naturales, crean unos propios donde éstos se anulan, lo que les permite "remontar el tiempo" (idem, 81) o salirse de él (idem, 85).

Esta característica que posee el escenario en el cuento citado, es común a los espacios de los otros relatos, y por ella, por ejemplo, los personajes de Les dix-neuf roses pueden entrar veinticinco años más tarde en la vivienda del guardabosques en "la forêt d'Alunarul" (Eliade, 1982, 153), desaparecida en 1941. Sobre los valores del bosque como lugar por antonomasia de manifestación de lo sagrado y de la casa como su Centro, nos limitaremos a remitir a otras páginas de este estudio.

No obstante esa superioridad de la Naturaleza, el espacio mágico puede tener una configuración más singular. En "Chez Denys, en sa cour", Adrian deambula por un hotel, sin nombre ni localización, como por el interior de un laberinto, sintiendo que se ha introducido en "un circuit qui ne m'était pas destiné" (Eliade, 1984c, 263), y cuyo recorrido equivale a un descenso a los infiernos (idem, 285). El hotel es un espacio de la muerte (idem, 245, 274, 280) en el que el tiempo ha dejado de existir y, consecuentemente, el presente se dilata hasta abarcar lo pretérito y el futuro: "Tel qu'a été - et tel que sera encore..." (idem, 274), y que, como todo espacio sagrado, se organiza alrededor de un Eje, en este caso el ascensor que comunica los mundos: "Qu'on monte ou qu'on descende, enchaîne jovialement son voisin, *c'est la même chose...*" (idem, 246). Al subir al último piso, el ascensor permite a Adrian, y sólo a él, puesto que es el menos contaminado por la

Historia, trascender la realidad fenomenal; para más tarde, descender al "mundo inferior", cuyo dueño absoluto es el rico y poderoso Orlando, "un Pluton secularizado" (Culianu, 1995, 249).

Con frecuencia, el decorado en el que se cumple todo lo dicho está en relación con el espectáculo: Antim encuentra, y vuelve a perder a la mujer amada que ha buscado inútilmente toda su vida, y a su madre muerta, la Generala, en una sala de conciertos; mientras que el centro del laberinto por el que deambula Adrian es una sala de baile.

La traslación espacio - temporal tiene que producirse en un instante en que el tiempo personal se cruce con el mítico (Calinescu, 1989, xxxi), y de ahí, y no de manera exclusiva en estos textos analizados ahora, el hecho de que los acontecimientos fantásticos se produzcan en fechas y periodos significativos. Como ejemplos, señalemos el baile de Ieronim niño durante la noche de San Juan (Eliade, 1981e, 66), momento mágico en que el mensaje puede ser transmitido; o la visión de Pandele en 1938 y su final desaparición en 1966 la noche del 24 al 25 de diciembre (Eliade, 1982, 146 - 7).

El tiempo fantástico es un no tiempo, un "eterno retorno" al margen de la imparable corriente temporal: en Les dix-neuf roses todas las peripecias se encuentran vinculadas por signos que sugieren ciclicidad temporal (Petreu, 1988, 179), e incluso las dos obras de A.D.P., "La rueda de la muerte" y "Au commencement était la fin" (Eliade, 1982, 105) aluden a ese "eterno retorno" y al ciclo caos - orden - caos que se repite sin cesar, insistiendo en la idea escatológica de la relación entre principio, donde "toutes les virtualités seront intactes" (idem, 104), y fin. La "renovación positiva" en la que está inmerso dicho personaje comporta su vuelta a épocas del pasado, de la que da evidentes indicios volviendo a fumar (idem, 27), utilizando expresiones juveniles (idem, 45) y hasta rejuveneciendo su físico: "j'étais surpris: il paraissait encore plus jeune que la dernière fois" (idem, 135).

En conclusión, se puede afirmar, en palabras del secretario Damian, que gracias al teatro, "nous avons eu l'impression de vivre dans un espace étranger et dans un temps

révolu" (idem, 177) que, sin embargo, no son tan discordantes de los reales como podría creerse, sino que coexisten con ellos: "en réalité ils se trouvaient *toujours ici*, sur terre, dans *notre monde*" (idem, 182). Es la paradoja del estar y no estar a la vez, una forma más de manifestar la idea de la "coincidentia oppositorum".

Quedará sin responder qué tipo de existencia llevan allí Pandele, Niculina y Serdaru, como tampoco su mensaje llegará a hacerse explícito más allá de reconocer que tiene que ver con la muerte; pero su experiencia demuestra las posibilidades de una dimensión desconocida en Occidente, aunque sin olvidar los riesgos de pérdida de uno mismo y de fracaso en la iniciación (idem, 180 - 1). Esto justificaría por sí sólo el miedo del protagonista que, no obstante, lo es también a la radical transformación de la vida: "Qui n'a pas eu peur sur le seuil de la rédemption? Jésus lui-même a eu peur..." (idem, 145).

Entre el público y los actores de "Adieu!...", encontramos un elemento que los divide: el telón que, como el velo de las apariencias, "supuesto e ignorado a la vez" (Eliade, 1984c, 79), impide acceder a lo maravilloso - sagrado y, por tanto, no existe para los actores, quienes se encuentran en ese lado; y sí, para el público, que sólo lo percibe, cada vez que el telón se levanta, en rápidos vislumbres que son oportunidades de conocimiento. Todo hombre moderno es espectador de un drama completamente oscurecido por el telón de la cultura, mientras que los actores son hombres primitivos, santos o fundadores de una tradición religiosa (Girardot, 1982, 9 - 10). Su bajada definitiva, con lo que tiene de metáfora de la muerte de Dios y de "segunda caída del ser humano", rubrica la impotencia del hombre de las sociedades occidentales contemporáneas (Eliade, 1986, 27) para acceder a aquello en un plano consciente.

Otros objetos, pese a lo dicho, ayudarán a cumplir, mediante su manejo, u orientarán, con su presencia, el deseo de superación de lo contingente, y hasta su logro. Tal ocurre con las rosas que dan título a la última novela escrita por el autor rumano y que, al igual que las tres que a Dominic Matei le llegan misteriosamente en "Le temps d'un

centenaire", son símbolo de hierogamia, es decir, una epifanía de lo trascendente, que pone de manifiesto la conquista de la perfección espiritual y la inmortalidad.

Muchos de esos objetos mágicos pertenecen, evidentemente, al ámbito de la cultura, como el violín de Leana, el cuadro pintado por Marina Darvari, el violonchelo de Maria Daria o el libro que Antim leyó en su juventud y que cambió su vida (Eliade, 1981e, 32 - 3), proporcionándole un modelo literario: "Je m'étais retrouvé, du début jusqu'à la fin, dans le héros du récit" (idem, 33), que justifica "la conception de l'art et de l'existence que tu as décidé de vivre, libre à toi...", en palabras de la Generala (idem, 68).

Relación con la idea de espectáculo, o al menos de exhibición, guardan el espejo de "Uniformes de general" y las ropas que Niculina y Serdaru utilizan en sus actuaciones. Estas últimas, el "habitus", dice M. Calinescu (1989, xxxiii), sirven para ocultar pero a la vez para exponer, aclarar, dar una información, como veremos a propósito de "La pèlerine" en el capítulo siguiente, y de este modo, son utilizadas por los personajes como un indicio, que enseña y esconde, del cambio de sus identidades humanas y míticas: "Pour eux, les costumes symbolisent, mais en même temps *réalisent*, diverses modalités et situations de l'homme. Lorsqu'il retire un costume, le comédien s'affranchit d'une certaine manière d'être" (Eliade, 1982, 76). Por otra parte, el tejido es isomórfico de lo vegetal (Durand, 1981) y resalta el triunfo sobre la ley del tiempo.

En cuanto al espejo, comparte con el agua su carácter líquido e inquietante, su capacidad de duplicar las imágenes del "yo" y, por tanto, de la conciencia (idem 93 - 94); lo que lo convierte en puerta de entrada a otra realidad inaccesible normalmente a los sentidos. Mirar en él es sumergirse en el mundo de las sombras y de lo imaginario, que se alcanza al atravesarlo.

Cualquier elemento puede convertirse en objeto mágico, y adquirir con ello un valor simbólico de paso o revelación, sin necesidad de ser "excepcional" en sí. En esto reside el mensaje de Marina, cuando se dirige al elenco teatral de Ieronim, instándole a descubrir en

las simples manchas de humedad de una pared, lo mismo que busca recreando la situación extrema de Buchenwald, a saber, cómo conquistar la libertad absoluta e interior:

Tu as voulu nous dire que nous pouvions être *n'importe quand* et *n'importe où* heureux, c'est-à-dire libres, spontanés, créateurs. Pas besoin de paysages paradisiaques ni de présences nobles et enrichissantes, de musique angélique et ainsi de suite. *Ici*, comme partout ailleurs, *n'importe quand*, en toute circonstance -si nous savons comment regarder et si *nous comprenons*, alors... (Eliade, 1984c, 221).

No sólo en los "casos límite" es posible trascender las circunstancias, sino también en la normalidad del propio lugar donde se habita y hacerlo significa mirar de una forma distinta lo que nos rodea, que queda transfigurado por la nueva luz de la comprensión, como le sucede a la ciudad de "Incognito à Buchenwald...", que se ilumina como si se estuviera contemplando la nueva Jerusalén del Apocalipsis de San Juan, el cielo accesible aquí y ahora (idem, 222).

Idéntico valor que las manchas, tiene el taxi que deja a Adrian ante la puerta del hotel y que es isomorfo del trineo, que en Les dix-neuf roses simboliza el paso de una tierra a otra; sentido reforzado además en este caso por la presencia de los caballos, guías clarividentes en la oscuridad, tanto más cuanto que los viajeros del trineo están cegados por la nieve.

Todos los componentes narrativos que acabamos de analizar conforman, sin ser independientes de ellos, el sistema y la naturaleza de los personajes que aparecen en los relatos; y, al igual que sucede con aquéllos, tienen asimismo en "Adieu!..." su modelo más temprano y evidente.

La característica que define al primer grupo de ellos, de los dos en que vamos a dividirlos, es su condición de seres excepcionales, manifiesta en su capacidad para salir del Espacio y el Tiempo ordinarios y situarse, por tanto, al margen de la Historia, incluso de la

suya personal. Si bien este rasgo es común al resto de los protagonistas de la novelística del autor rumano, lo que permite diferenciar a los que son nuestro tema en este epígrafe, aún cuando esta presencia sea evidente ya en los textos literarios anteriores a 1945, es el hecho de que todos ellos comparten una misma naturaleza de "hombres de letras", creadores o recreadores de cultura, intelectuales y artistas para quienes lo fundamental es la propia realización y no el éxito, y que, según el ejemplo del legendario Maestro Manole (Eliade, 1981e, 80), son capaces de renunciar a la felicidad por la creación, porque su arte tiene para ellos una misión trascendente, es decir, religiosa, no tanto dirigida a un Dios cuya realidad no se afirma ni se niega (idem, 38), como a los seres humanos:

Quand je dis: pour les anges, je ne pense pas aux anges des églises ou du ciel ni à ceux des musées ou des cartes postales. Nous jouons pour les anges qui sont en nous. Car chacun a son ange en lui, pas son ange gardien mais l'ange qui gémit, enfermé dans les profondeurs de chaque âme et que nous ne parvenons que rarement, bien rarement, à délivrer, à laisser libre de prendre son vol, de s'élever, mais alors, en même temps que lui, se purifie et s'élève notre âme, l'âme de chacun de nous (idem, 39).

Los poderes del actor ("al término de su vida, estoy seguro de que el comediante posee una experiencia humana de una calidad distinta que la nuestra" [1980, 99]) nacen de que éste, en su actividad, sufre una especie de "transmigración" o de reencarnaciones sucesivas en los papeles que representa. El chamán es, en este sentido, "prefiguración" del actor, ya que ambos utilizan un espectáculo, máscaras, etc., siguiendo un modelo que, señala Eliade, subyace también en La divina comedia: "el viaje de Dante, lo mismo que el del chamán, nos recuerda cuáles son las cosas ejemplares y dignas de fe" (idem). Por esta causa, los actores, los artistas, son, de algún modo, hierofanías, testimonios de lo sagrado, a lo que pueden aludir incluso mediante su nombre, de santo o de héroe, como el de Ieronim.

Como señala Dumitru Micu (1991, x),

los intelectuales, espíritus problematizantes, sus héroes significativos no tienen cómo ser hombres típicos. Su febrilidad interior es la misma negación de la estabilidad caracteriológica. Todos no son, por lo demás, con todas sus diferencias individuales, encarnaciones del espíritu de búsqueda. Todos son movilizados en un mismo esfuerzo de búsqueda de los supremos valores existenciales, unos valores que, en su representación, son uno solo en la medida en que da sentido a la presencia del hombre en el mundo: la libertad. Las trayectorias de todas sus biografías se convierten así en "caminos de libertad".

Adrian, el poeta; Ieronim, Pandele, Niculina, Leana, Marina o Maria Da Maria son seres dotados de una prodigiosa imaginación y que conocen la existencia de algo clara y plenamente "real", al margen de la experiencia sensible, que recoge la totalidad de lo creado y que puede ser descubierto debajo de las máscaras con las que la apariencia lo muestra, a condición de que la cuestión de su identidad sea planteada:

Car, à ce que je vois, les masques, bien que différents, sont *les mêmes*. Il me reste un moyen de les identifier, un seul: *une question*. [...] Parce que, somme toute, quelle est l'identité que je découvrirais? Celle qui m'intéresse, moi, est la même, quel que soit le masque (Eliade, 1984c, 276).

Todo posee una doble naturaleza y está "cifrado", aunque desvelar su significado verdadero no es tan importante como el ser consciente de que lo tiene.

Por su parte, estos personajes no han pretendido ser lo que son de forma intencional, sino que la fatalidad los ha escogido, dejándoles sólo la posibilidad de asumir su propia diferencia: "Nous, nous devons affronter le destin [...] Le destin nous a trop serrés dans ses bras, la malchance nous a trop poursuivis...." (Eliade, 1981e, 48 - 9). Su destino se manifiesta en una "marca" o signo que los singulariza con un aura oscura e inexplicable y

que, en general, adopta la forma de una carencia que intentan superar en una búsqueda que terminará conduciéndolos al encuentro de lo excepcional. Su comportamiento en este camino encuentra su significación simbólica en otros modelos, como en el caso de la huérfana Niculina, quien al seguir el rastro perdido de su padre, deviene un trasunto de Sofía según la concepción del gnóstico Valentín; pero igual ocurre con los ejemplos de Manole Antim o Vladimir Serdaru.

Al mismo tiempo que señalados por su hado, son el medio por el cual se manifiesta el de los demás. En otras palabras, son tanto los elegidos para llegar a un verdadero saber como los que deben ayudar, provocando el recuerdo, a que lo conozca el resto de la humanidad, que cumpliría así con su propio sino. Su misión no es algo que no perciban en absoluto: "Je [Vladimir] savais que ce serait difficile, et même pénible. Mais *je devais le faire*" (Eliade, 1982, 10), pese a que a los otros les pueda parecer una simple casualidad:

Extraordinaire! Ce jeune inconnu [...] vient me parler d'*Orphée et Eurydice* moins d'une heure après que j'ai évoqué devant vous cet anniversaire [...] à parler théâtre, à discuter des possibilités de réinterpréter les mythes classiques et où je leur avais rappelé celui d'Orphée... (idem, 20 - 1).

En todo ritual actúan dos tipos de personajes: los Maestros espirituales, los "iniciados veteranos" que representan el modelo mítico aprendido de los Seres Sobrenaturales y que "hacen" un nuevo hombre en el neófito, y los propios iniciados. Aquéllos "constituyen las élites espirituales de las sociedades arcaicas" (Eliade, 1991b, 190), siendo quienes "revelan a cada nueva generación un mundo abierto hacia lo transhumano, un mundo, diríamos nosotros, 'trascendental'"(idem).

Afirmábamos que en "Adieu!..." era posible observar la relación entre dos clases de personajes y cómo se definen, aunque no sólo ahí. Los protagonistas de estos textos, especialmente los actores, de acuerdo con su cometido, devienen seres fabulosos, semi-

dioses, hijos de Héroes o ellos mismos Héroes mitológicos: "On voit bien que Ieronim est un petit-fils de Héros" (Eliade, 1981e, 71). Son, en definitiva, iniciados e iniciadores. A pesar de su resistencia a aceptarlo, pues conocen de antemano su fracaso, quizás por lo inesperado de su elección: "Choisissez-en un autre, monsieur le directeur, choisissez un homme, si possible un homme ayant de profonds sentiments religieux, [...] Quelqu'un qu'ils écouteront, *qu'ils entendront!*" (Eliade, 1984c, 71), participan del misterio (idem, 82) y son destinatarios de unos signos consagrados a movilizarlos: "Je passais dans la rue quand j'ai vu qu'on annonçait une pièce, *Adieu!* J'ai été profondément émue. J'ai compris" (idem, 72) y convertirlos en intermediarios entre el mensaje y el público, el receptor. Situados detrás del telón, ocasionalmente vistos o escuchados y entendidos, la mayoría de las veces resultan incomprensibles: "je me tournerai vers vous et je monologuerai, mais vous ne m'entendrez pas. Et vous ne pourrez pas me voir non plus, parce qu'entre vous et nous il y a le rideau..." (idem, 65).

La imposibilidad de aceptar lo maravilloso o sagrado tal como aparece ante nosotros, hace necesarias otras interposiciones. El director semeja ser un pequeño demiurgo, encargado de crear el mundo de la representación, y de "traducir" y exponer para todos su significado y las intenciones del verdadero autor; pero su carácter de simple mediador queda puesto en evidencia en cuanto sus explicaciones tienen también un límite. El cuento puede ser leído también, por tanto y en parte, como una interpretación de la propia vocación de Eliade como historiador de las religiones, la de alguien que, en definición de E. Cioran, en el fondo se mantiene siempre, por profesión y convicción, en la periferia de cada credo religioso.

En "*Adieu!...*" el autor toma efectivamente la palabra para asumir todo lo que sucede con y alrededor del texto. Es, pues, el último responsable de lo que ahí queda dicho, el que prepara las palabras que encarnarán los personajes, aun sin saber tampoco qué significan completamente, y sin poder comentarlas una vez presentadas, porque lo que acontece, lo que se interpreta, sólo puede ser presentado y no analizado (Alexandrescu, 1969, xli). No

deja, a pesar de ello, de ser un mero instrumento para la difusión de un mensaje que a través de él toma forma, pero que tiene una realidad independiente. De ahí que su función sea semejante a la del historiador de religiones; asimilación que Eliade acrecienta al convertir al Autor en profesor de esta materia (Eliade, 1984c, 71), con un interés preferente por las religiones orientales (idem, 73). La similitud es llevada todavía más lejos, dado que el personaje literario está obsesionado por lo que llama el "terror de la historia" (idem, 75), tal como se comprueba en su libro El mito del eterno retorno... (idem, 76).

De este modo, crea Eliade un atrayente juego entre la realidad y la ficción, que se entrecruza con el de la escritura o no del texto. El inicio del relato parte de una hipótesis: "Si je me décide un jour à écrire une pièce de théâtre, voilà comment je ferai" (idem, 63), cuya realización es negada al final:

-Je savais bien pourquoi je ne voulais pas l'écrire, cette pièce...

Le directeur me regardait en souriant:

-Puisque vous ne voulez pas, ne l'écrivez pas...

J'ai soufflé, soulagé.

-Alors je ne l'écris pas, lui ai-je dit (idem, 88).

Eliade utiliza aquí un mecanismo absolutamente teatral, paralelo al de las máscaras y los espejos que multiplican lo real en reflejos plurales no reconocibles como tales, obligándonos, al mismo tiempo, a plantearnos la pregunta crucial de cómo distinguir lo que en verdad existe de lo que es pura ilusión, es decir, a cuestionarnos los límites de nuestro conocimiento.

Es todo ello, o sea, su planteamiento en torno a la realidad última y al teatro como herramienta de indagación y como imagen del conflicto citado, junto a otros elementos como el estar escrito en 1ª persona y la intervención directa del escritor, además de los ya

aludidos en páginas anteriores, lo que convierte a "Adieu!..." en el "prólogo" metafórico de todo el conjunto de textos literarios que ahora analizamos.

Dentro de este grupo definido en líneas anteriores, y siguiendo con el análisis de los protagonistas, convendría señalar el diferente temperamento que separa a hombres y mujeres en la literatura de Eliade.

Los personajes que en realidad viven las "aventuras ontológicas" son los masculinos; los que entrando en el reino de la muerte o padeciendo la ruptura del tiempo, vislumbran la Revelación de otro horizonte existencial (Micu, 1991, xii).

En cuanto a los femeninos, pueden compartir con los anteriores algunas de sus capacidades, como la de la creación, en el caso de la escultora y pintora Marina Darvari, o la intelectual, como Niculina, quien hubiera podido ser "une deuxième Iulia Hasdeu" (Eliade, 1982, 93) de haberlo querido. Pero esto no es óbice para considerar que el papel de la mujer difiere del de sus compañeros narrativos, desde el momento en que la esencia del mismo se define por referencia al suyo:

Un componente de las experiencias a cualquier nivel de conocimiento es el eros. Agente de las grandes revelaciones, la mujer es, para el héroe de Eliade, el ángel mensajero y el guía. "Ángel" en el sentido original de "enviado". Demiurga o demoníaca, la mujer le arrastra a la aventura del conocimiento, ya hacia el infierno, ya hacia el paraíso. [...] Los ángeles femeninos, las heroínas de la prosa de Eliade son para sus amantes una especie de sacerdotisas de unos cultos misteriosos: seres que ejercitan -en su tentación y en su salvación- funciones iniciáticas (Micu, 1991, XI).

Como el estudioso de las religiones J. Campbell nos indica (1994, 32), la Mujer es inmediatamente mítica en sí misma, y de esta forma es percibida, en diferentes tradiciones culturales y a causa de su concordancia con los ciclos lunares, no sólo como fuente de vida, sino también en la magia de su contacto y presencia.

Cualquiera que sea, en la épica eliadesca, la misión narrativa de las mujeres depende, según un análisis inmediato tras la lectura, de que justifiquen el sentimiento amoroso experimentado por los hombres. Si el hombre es sujeto de sus acciones, y crea el espectáculo; la mujer es el objeto del hombre, la que entra sin saberlo en el alma de la representación y revela el sentido del mito (Simion, 1992, 238).

El amor y la muerte representan los dos misterios de la existencia en que se condensa el "otro mundo" (Eliade, 1981e, 75;

Se comprende que la sed de Pandele era sed de amor, del absoluto de Orfeo [...] Niculina sostiene que la amnesia del maestro ha sido provocada por el terror que le ha poseído en el momento en que se ha dado cuenta que no va a poder calmar la sed, revelación del absoluto, de Eros y al mismo tiempo de Tánatos (Piru, 1988, 119);

que, al ser experimentados, abren el espíritu, más allá de los estrechos límites de sí mismo, a todo lo creado; puesto que en ambos se produce la unión con el todo y la pérdida de la individualidad, que se funde con el Ser. Es en ese momento cuando se interfieren, como decíamos páginas atrás citando a Matei Calinescu, el tiempo personal, sentido con la máxima intensidad, y el mítico.

El modelo que acabamos de esbozar sobre las relaciones entre hombres y mujeres funciona en la prosa de ficción de Eliade desde sus inicios, y, como tal, no es la primera vez que nos lo encontramos a lo largo de este trabajo, pues ya hemos tenido ocasión de hacerlo al comentar tanto Forêt interdite como otras narraciones de prosa fantástica.

No obstante lo anterior, en el conjunto de los textos del escritor rumano cabe apreciar diferentes matices de los que emana la originalidad de cada uno. En cuanto al grupo de narraciones en el que ahora nos interesamos (sin olvidar que "Adieu!..." queda, por su planteamiento formal y temático, momentáneamente fuera de él) lo característico viene definido por la superposición de dicho esquema al mito del "salvador salvado", que se

cuenta "entre los símbolos y las imágenes peculiares del gnosticismo, aunque no son creaciones originales de los maestros de la gnosis" (Eliade, 1979, 369).

Gracias al propio Eliade podemos informarnos de su contenido, según el cual Dios envía al mundo a un ser primordial, o a su propio Hijo, con el fin de salvar a la Humanidad. Mientras cumple con su propósito de revelar a los elegidos la verdadera gnosis redentora, y antes de volver al cielo, el mensajero no puede negarse a disfrutar de los placeres físicos ni evitar sufrir las consecuencias humillantes de la encarnación. Otras variantes introducen el motivo de la captura del ser trascendente por las potencias demoníacas, y de que, embrutecido por la inmersión en la materia, olvida su propia identidad; lo que obliga entonces a Dios a enviar un nuevo mensajero que le haga "despertar" y le ayude a recuperar la conciencia de sí (idem, 363).

La utilización de estos ingredientes gana en complejidad, por añadidura, si atendemos a que no se trata de una simple traslación de los mismos, al entretorse con una reinterpretación del mito clásico de Orfeo y Eurídice. Intercambiados sus papeles bajo la influencia, a su vez, de los de Simón el Mago y su compañera Elena (Petrescu, 1988, 121 - 122), emblemas del gnosticismo, Orfeo representará el papel del salvador que olvida su mensaje y en su "descenso al infierno" cae en el mundo corporal; y Eurídice, imagen de la sabiduría celeste, el segundo mensajero que debe rescatarlo.

Orfeo es considerado un "fundador de iniciaciones" y de "misterios referentes al alma humana y su supervivencia" (Eliade, 1985b, 55), cuyas experiencias extáticas tienen un carácter "escatológico" en cuanto tratan de "asegurar una existencia ulterior bienaventurada al iniciado en un más allá de tipo paradisiaco" (idem, 55-6). La noticia que pretenden transmitir los protagonistas de nuestros relatos es similar y, en consecuencia, podemos hablar también de ellos como de "héroes civilizadores" que aspiran a devolver al ser humano la conciencia, en la tradición dualista gnóstica, de su olvidada naturaleza divina, domesticando no ya a los animales salvajes sino a la bestia que anida en una vida

puramente profana. A ejemplo del personaje mítico, su instrumento será la música y la poesía:

D'un certain point de vue [...], nous sommes demeurés tels que nous étions lorsque Orphée n'était pas encore venu parmi nous, parmi les loups, les sangliers et les Thraces. [...] Le plus important, c'est qu'il a apprivoisé les loups, les ours et les sangliers par la musique et la poésie. Surtout par la Poésie -car le Verbe constitue la magie suprême. [...] les bêtes sauvages sont les hommes dans leur état naturel et vous pouvez y ajouter [...] les hommes dans leur condition culturelle. Des sauvages également s'ils n'ont pas accès au Logos, c'est-à-dire s'ils n'ont pas été confrontés à la seule magie susceptible de changer radicalement leur manière d'être: la magie du Verbe, la Poésie... [...] nous attendons ce poète de génie dont le verbe *obligera* l'homme à s'ouvrir à l'Esprit [...] Je vous pose une question: quel sanglier a-t-il pu rester lui-même, un brave sanglier qui se respecte, après avoir écouté Orphée? (Eliade, 1984c, 267 - 8).

Afirmaciones de igual contenido se colocan, como ya hemos podido observar y remitimos a páginas anteriores, en boca de Maria Da Maria, de Antim, Ieronim Thanase o de Pandeale.

No deberíamos perder de vista en nuestro análisis la circunstancia de que en la mitología clásica, Orfeo es el único dios de origen foráneo, precisamente tracio, detalle significativo por lo que sugiere sobre el lugar de donde ha de proceder la fuerza de renovación espiritual. Todavía más importante es el hecho de que Orfeo revalorice la leyenda de Dionisos y de que, por consiguiente, partiendo de aquél podemos remontarnos a éste, dios del teatro; lo que da nueva fuerza al concepto del "espectáculo" como el camino más adecuado para llegar a la comprensión de la inmortalidad del alma y la participación del hombre en lo divino (Eliade, 1979, 187).

Ils n'ont pas compris que le poème était écrit sous le signe d'Orphée, qu'il s'agissait de Dionysos et que j'y annonçais la béatitude sans nom du jour où nous serons tous auprès de lui, à ses côtés, à sa cour, à la cour du roi, à la cour du dieu... (Eliade, 1984c, 282).

"Chez Denys, en sa cour", de donde procede la cita anterior, es algo más que el título de un relato: es el ámbito donde se desarrolla toda la existencia humana, en opinión del autor, y el fundamento de toda su literatura.

Caracterizado por sus epifanías y desapariciones periódicas, su muerte y su renacimiento son de orden cósmico (Eliade, 1979, 279) y su "triunfo", una regeneración periódica del mundo. Dionisos, como dios de la vegetación que es, da testimonio del ciclo inagotable de la vida, la muerte y el renacer (Eliade, 1985b, 40). Ieronim Thanase en Uniformes de général es el vivo retrato del dios niño, y no sólo por ser esto último, sino por su capacidad para expresar "las raíces míticas de la libertad interior expresada en la risa abrumadora, contagiosa, alimentando el ritual hasta la obsesión, en una catarsis de profunda fuerza de revitalización" (Voda Capusan, 1988, 126):

il apparut, semblant surgir de la grotte verte du miroir, et, sans que rien n'eût préparé ce mouvement, il renversa brusquement la tête en arrière, joignit les mains sur sa nuque et éclata de rire. Un rire qu'il ne se connaissait pas jusque-là, un rire en cascades ininterrompues, cristallines, irrésistibles, que, l'eût-il voulu, il n'aurait plus pu retenir. [...] et à présent les autres riaient aussi, d'un rire qui, d'abord timide et quelque peu effrayé, devint rapidement contagieux, ils riaient tous [...] jusqu'au moment où, sans que, une fois de plus, rien n'eût préparé ce geste, Ieronim leva les deux bras en l'air pour réclamer le silence et se mit à danser en chantonnant un air qu'il découvrait au fur et à mesure. Puis il récita, mais il ne devait jamais savoir s'il avait récité l'une des innombrables poésies apprises par coeur ou s'il avait improvisé, vers après vers, selon les exigences de la mélodie et des mouvements de la danse, toujours différents, tantôt lents et majestueux, presque liturgiques, tantôt abrupts, sauvages, irrévérencieux. [...]

Personne ne put jamais lui dire exactement ce qui s'était passé. [...] il parlait comme dans un rêve, d'une voix [...] d'outre-monde, car elle ne ressemblait à aucune voix humaine, et qui, malgré son incomparable suavité, les avait tous paralysés (Eliade, 1981e, 63 - 5).

Comportándose como en éxtasis, en una noche de solsticio de verano (idem, 66), Ieronim, al igual que Orfeo y Dionisos, encanta a los hombres y les hace sentir el eterno cambio del mundo y la redención final.

Las aventuras vividas por Anghel D. Pandele en Les dix-neuf roses se corresponden también con las de Orfeo en otro aspecto que completa su identificación a la vez que la matiza. "Eurídice", no reconocida en el pasado y olvidada, está "muerta definitivamente" (Eliade, 1982, 75) y recuperarla le es necesario a A.D.P. para reencontrarse a sí mismo y alcanzar su plenitud como ser humano; por lo que todo su esfuerzo de anamnesis no es sino la búsqueda del amor perdido, el mismo impulso que llevó a Orfeo a los infiernos. No obstante, no sólo en el olvido de su amada es Pandele un Orfeo al revés, como si se tratase de su imagen reflejada en un espejo, sino que además su sed, en lugar de apagar el recuerdo del mundo terrestre, apaga "el del celeste" durante veintiocho años, cifra múltiplo del número siete que simboliza un "ciclo completo" y que es un ejemplo más de la simbología numérica (9, 13, 19) que impregna todo el texto, aludiendo al paso a otro régimen ontológico.

Un tipo religioso diferente, presentado también en forma negativa, el de Jesucristo, subyace en la biografía del personaje. Existe una profunda analogía entre la leyenda del dios clásico y Jesús, que ya el dramaturgo mismo había intuido dentro de la ficción de la novela, y que está presente en la formación del cristianismo primitivo, como atestigua la iconografía, fundamentalmente la del siglo III.

El primer elemento que comparten Jesús y Pandele es la edad. A los 33 años que tiene en 1938, A.D.P. vive una experiencia traumática, que, segunda consonancia, se traduce en una catábasis, una muerte simbólica y un misterioso renacimiento en una nueva

identidad; pero que si a Aquél le conducen al cumplimiento de su misión, a Pandeale, por el contrario, al olvido y la pérdida. La importancia de este sustrato se refuerza incluso más con la insistencia en la duración de tres días para cualquier hecho significativo, tal como demuestran frases como las siguientes: "une véritable conversion s'était produite en moins de trois jours [en Pandeale]" (Eliade, 1982, 47), "le mystère des trois journées passées à Sibiu, en 1938" (idem, 85) o "vous [Damian] êtes resté trois jours sans connaissance et avec une forte fièvre" (idem, 153); y asimismo con el recurso al mito de la Navidad (el nacimiento del divino niño que anuncia el de Vladimir), fecha de los sucesos ocurridos en Sibiu y de la desaparición del dramaturgo y la pareja de Vladimir y Niculina.

Siguiendo siempre sugerencias de la gnosis, Eliade presenta un Salvador, un maestro depositario de una revelación o una ciencia oculta que debe transmitir, aunque por el momento esté olvidada. "Las variantes de Orfeo son, en todas las prosas de Eliade, unos amnésicos" (Petrescu, 1988, 121) que padecen "une amnésie étrange, pleine de surprises - car dans le vide laissé par l'oubli se faufilent toutes sortes de personnages irréels et des événements incompréhensibles se précisent" (Eliade, 1973, 517).

El que mejor representa esta absoluta falta de memoria es Pandeale, aunque todos, sin excepción, han olvidado el mensaje del que eran depositarios, ya que siempre sucede algo que distrae al héroe: "Pas moyen de m'en souvenir!" (Eliade, 1984c, 244), "Quelque chose est intervenu et *le spectacle* a disparu" (Eliade, 1981e, 17), "[...] ce mystérieux scénario que je m'efforce sans cesse, *et pourtant en vain*, de reconstituer" (idem, 15) o él se deja llevar por su propia dejadez:

J'ai compris aussitôt, mais j'ai fait semblant de ne pas comprendre. Et puis, comme d'habitude, un lapsus est intervenu et ensuite un autre et, après, l'amnésie. Et je ne le regrettais peut-être pas, car en oubliant son nom j'avais oublié du même coup son message (Eliade, 1984c, 284).

Como a Orfeo, la impaciencia o la curiosidad de descubrir lo que desean, les hará perderlo definitivamente o, al menos, hará tangible la amenaza: "Adrian, mon Seigneur, *ne te retourne plus* [...] Regarde droit devant toi, sinon nous nous perdrons encore et qui sait s'il nous sera donné de nous retrouver..." (idem, 285),

-Ils nous attendent, répéta la jeune femme d'une voix où perçait une pointe de désespoir.

Elle essaya encore de l'entraîner mais, d'un geste brusque, Antim dégagea sa main. [...] Mais il n'y avait plus personne à ses côtés et Antim, inquiet, tourna la tête en tous sens (Eliade, 1981e, 82).

En realidad, más que de un olvido se trata de la imposibilidad de reconocer algo que se presenta bajo una forma desconocida: "Évidemment, ça n'a pas disparu à proprement parler, ça s'est seulement caché, camouflé. *C'est devenu irreconnaissable...*" (Eliade, 1984c, 244), pero que continuamente da signos de su existencia: "Tout ce qui se passe autour de nous pourrait camoufler un mystère et, par conséquent, une révélation décisive, une vérité bouleversante. Ainsi par exemple, n'importe quelle colombe pourrait camoufler..." (Eliade, 1981e, 73), "Je l'ai rencontré avant-hier dans la rue, *il portait une colombe blessée dans sa main...*[...] il tenait toute une théologie dans sa main, qu'il portait la foi et l'espoir de tout le genre humain..." (idem, 50), "je suis certain qu'on me fait des signes. Je les sens, je les pressens. C'est toujours ainsi que commence le miraculeux processus d'*anamnèsis*" (Eliade, 1984c, 247). Es obligado, en consecuencia, mantenerse sobre aviso: "Soyez donc prêt corps et âme" (Eliade, 1982, 45), porque las señales pueden surgir en cualquier momento: "Alors, faites bien attention, parce qu'il peut vous en arriver, des choses!..." (idem, 78).

El motivo de la amnesia que ataca al Salvador nos conduce al del "mensajero" encargado por las altas potencias de hacerle despertar de su inconsciencia y recordarle su misión, tema que desarrolla el anterior y lo transforma en el del "salvador salvado" (Petrescu, 1988, 122). Ese segundo Mensajero es siempre una mujer (pero no sólo una

mujer, si atendemos a Vladimir en relación con Pandele), definida una y otra vez por cualidades semejantes.

Las mujeres son, en las ficciones de Mircea Eliade, seres rodeados de un aire enigmático. No se sabe exactamente quiénes son, dónde viven, no se conoce ni siquiera su verdadero nombre: Leana oculta el suyo bajo el citado; Marina Darvari utiliza numerosos seudónimos, de los cuales el más común, quizás el real, es Zamfira; Maria Daria Maria lo modifica levemente por el de Maria Da Maria y Niculina Nicolaie es Elena Niculescu aunque a veces se haya hecho llamar Veronica Bogdan.

De una manera u otra, carecen de una identidad propia definida y son más bien el "otro", como demuestra el que siempre se trate de extranjeras, no pertenecientes al lugar donde se encuentran sino procedentes de un mundo ajeno: "*Ecaterina s'était dit qu'elle [Niculina] devait être étrangère*" (Eliade, 1982, 122), "*Vous êtes donc une étrangère. [...] Sans le vouloir, sans le savoir, vous m'apporterez une nouvelle. [...] Quelle nouvelle? Quelle information? Quelle révélation?*" (Eliade, 1984c, 31). Para los gnósticos, y también en las Upanishads, que comparten con ellos un fondo común de ideas, "el yo es por excelencia un 'extranjero', nada tiene que ver con el mundo" (Eliade, 1979, 371): al encontrarse con la mujer, el hombre reencuentra su verdadero yo, el "doble" trascendente que le recuerda su origen y naturaleza divinas, su caída en este mundo y su camino hacia la salvación y liberación de la materia (idem, 362): "-Ieronim! murmura Marina. Je savais bien qu'un jour je te retrouverais!" (Eliade, 1984c, 223). Entonces se siente, con alegría y gracia: "*Ti voglio bene, Laetitia*" (Eliade, 1981e, 81), que la vida se completa.

No obstante, este momento de descubrimiento no puede ser más que el de la Muerte: "*Les hommes ne rencontrent l'Étrangère qu'une fois dans leur vie et alors, de toute façon, il est trop tard*" (idem, 69), "*Toi, mon ange gardien, toi, mon amour, Leana, tu seras l'Ange de la Mort aussi...*" (idem, 284).

Todo lo anterior explica que, a diferencia de los hombres, no parezca existir en las mujeres ninguna búsqueda o necesidad angustiosa de trascendencia, y que nunca se

planteen ni su condición ni el logro de una libertad total o de la redención. De algún modo, ya están donde sus compañeros quieren ir, y así, por ejemplo, con sus voluntarios cambios de edad viven en ellas mismas, como Marina y Niculina, la ruptura del tiempo. Lo femenino es el guía, el instrumento de la Sabiduría al que aluden los "Fedeli d'amore", la vía de acceso a otro régimen existencial. Se trata, por otro lado, de una noción acorde con la tradición ortodoxa, al menos durante la Edad Media, que subraya la importancia de la naturaleza femenina y materna de Dios.

Páginas atrás, hablábamos de la posibilidad de señalar dos grupos de personajes claramente diferenciados en estas narraciones en función de su relación con el Espacio y el Tiempo, y por su intermedio, con lo fantástico - sagrado.

Conocido ya el primero, el segundo de ellos está integrado por aquellos individuos cuyo acceso a esta última dimensión resulta imposible por su ineptitud o negativa a constatarla.

El público de "Adieu!..." representa a la perfección el supuesto citado, debido a que su relación con lo extraordinario no pasa de ser la de un espectador o un estudioso que lo conoce sin llegar jamás a vivirlo. De esta forma, refleja la mentalidad occidental moderna, intelectualmente preparada por estudios y lecturas, hasta un punto pedante, de los originales: "-Je n'ai rien vu! [...] Absolument rien! Pourtant, je l'ai étudié aussi, le Mahayana, et je sais dire quand il y a nirvana et quand il n'y a pas nirvana!" (idem, 74); actitud que hace exclamar al Autor, en uno de los escasos instantes de humor del conjunto de la obra de Mircea Eliade: "Le public m'intimide. Le public savant, surtout, le public d'aujourd'hui connaît tellement de choses, il étudie, il médite. Les symboles, les sens profonds..." (idem, 88).

Dicha incompetencia se justifica por una excesiva aplicación de la lógica a todo lo que se quiere saber. Para entender realmente es necesario algo más que la razón, que tiene sus límites y no llega a captar lo esencial, perdiéndose en los detalles (idem; 71, 87) y en la propia necesidad de interpretación: "Comment faut-il l'interpréter?" (idem, 87). Más que

sentir, se estudia o se analiza críticamente, condenando el mensaje, del que sólo interesa su literalidad y no la significación profunda, a permanecer incomprendido.

Otra forma de lectura lineal, y, por tanto, de malinterpretación, es la ejercitada bajo el síndrome de lo que M. Calinescu denomina "hermenéutica de la sospecha", que ya hemos tenido ocasión de definir a propósito de anteriores relatos o novelas breves, y que conduce a la oposición entre la lógica del mito y la contralógica del poder y los recelos, empeñada en detectar posibles discrepancias ideológicas o reacciones insumisas.

El personaje arquetípico de este talante es, nuevamente, Emanoil Albini, el ya conocido inspector de los servicios secretos, que aparece en Les dix-neuf roses acentuando todo lo que tiene de "extraño" y complejo, y sin referirse, en ningún caso, a experiencias pasadas ni establecer ninguna continuidad en su biografía. Negándose a dotar a los personajes de un pasado, Eliade reitera su desinterés narrativo por la psicología.

El detective es, en estas páginas, en cualquier caso, algo más que el rostro de lo oficial. Capaz de sentimientos: "Albini me regarda avec douceur et compassion à la fois" (Eliade, 1982, 146), y lector de los gnósticos, parece refugiarse en la institución y la jerarquía, la disciplina y la obediencia para combatir su miedo ante lo excepcional y lo sagrado. El enfrentamiento no se dará tanto, pues, entre una dictadura política y unos seres libres, como entre unos seres libres y creadores y un mundo racional y convencional, que necesita estar fuertemente amarrado a un orden para no dejarse llevar por el temor a lo desconocido:

Pierre représente l'Église, c'est-à-dire une institution admirablement organisée, avec une hiérarchie bien mise au point. Telle est aussi, ou telle sera demain, notre société socialiste. [...] Nous retrouvons de nos jours les mêmes hérésies irrationnelles et obscurantistes chez des individus du genre de Ieronim Thanase ou de Niculina (idem, 167).

En definitiva, su figura deja de ser puramente negativa, como correspondería a lo que representa, y se convierte en un símbolo más del camuflaje de lo sagrado:

En las últimas novelas se puede hablar de una casi-ausencia de lo demoníaco o, para decirlo de modo diferente, de la final absorción de lo demoníaco en lo sagrado de acuerdo al principio de la *coincidentia oppositorum*. [...] En otras palabras, al trazar a Albini, él [Mircea Eliade] procura no una "realista" sino una credibilidad fantástica (Calinescu, 1989, xxxiv).

El modelo de personaje representado por Eusebiu Damian, secretario de Pandele, se inscribe mucho más en los moldes de lo general, y la percepción ordinaria de la que da múltiples ejemplos conduce al lector a una relativa identificación con él, imagen de aquellos que se quedan contemplando el espectáculo sin llegar a integrarse en él y sin comprenderlo. Salvo en la primera prueba, el espectáculo de Vladimir y Niculina en la casa de la calle Fântânelor, en las restantes fracasará una y otra vez.

Su papel viene definido por la circunstancia de que es el encargado de transmitir en 1ª persona la historia de Les dix-neuf roses, cumpliendo una doble función de testigo y narrador. La obligación de contar le fuerza a mantenerse dentro del ámbito de lo expresable y fuera de lo maravilloso - sagrado que, por definición, es inefable; como lo demuestra el que alguien como Pandele cese de tener voz propia y no pueda comunicarlo una vez que se ha integrado en ello (Petreu, 1988, 178). Como decíamos más atrás, Damian, por el contrario, está constreñido a insistir en determinados elementos clave de la trama como forma de llamar la atención sobre ellos, apuntando indicios sin entender su valor e introduciendo, por su intermedio, símbolos y alusiones míticas.

Sus propios errores son los que le hacen tan cercano. El miedo le impulsa a huir de la obra que representa la compañía de Ieronim Thanse, haciéndole perderse lo esencial de la misma:

cette masse d'ombres rassemblés sur la scène [...] se dirigeait vers nous telle une seule et unique créature monstrueuse. [...] Alors je bondis et me mis à crier [...] Puis, tournant le dos à la scène, je m'enfuis vers la sortie (Eliade, 1982, 61 - 2),

"Et c'est avec ce deuxième tableau que commençait le véritable spectacle. Dommage, vraiment dommage..." (idem, 63).

Lo más característico, sin embargo, es su incapacidad para concentrarse en lo que hace en cada momento: "-Veuillez m'excuser. Je n'ai peut-être pas bien vu. [...] certains gestes m'ont peut-être échappé" (idem, 25);

Je ne compris pas très bien ce que m'expliqua Vladimir et, certes, ce n'était pas entièrement de sa faute. Je me surprenais parfois en train de penser à Pandele [...] ou bien je revoyais la blouse transparente et les seins de Niculina (idem, 66).

Nunca entiende nada por completo: "je perdais une partie de ses paroles" (idem, 124) o no lo recuerda: "j'essayais de me rappeler une scène [...] Quelqu'un (impossible de me rappeler qui) se trouvait [...]" (idem, 130 -1), "je ne me souviens presque de rien" (idem, 177). Frente a la importancia de las cuestiones a las que se encara, a él le preocupan sobremanera sus asuntos domésticos; pero, sobre todo, es su sueño constante, totalmente anormal y producto de unos graves insomnias, lo que le hace estar medio atontado o medio dormido: "j'essayais, mais sans succès, de deviner la direction que nous prenions: le sommeil me fermait les paupières et je m'endormis" (idem, 53), "Mes insomnies se succédaient sans discontinuer [...] Pendant la journée, j'étais comme hébété" (idem, 107), "j'essayais de me dépêtrer d'un rêve [...] comme si une taie se posait sur mes yeux" (idem, 158), "-J'ai peut-être rêvé..." (idem, 159).

Su fracaso en la prueba culminante, la de la vigilia que acredita la fortaleza espiritual, es la causa mayor de su exclusión de los grandes acontecimientos, que testimonia

sin poder participar en ellos. Mientras Pandele, Vladimir y Niculina desaparecen en otro espacio y otro tiempo, el secretario es expulsado hacia la historia y el devenir (Petrescu, 1988, 180) y sancionado a no culminar jamás su iniciación.

El pensamiento filosófico de Mircea Eliade, pese a todo, es demasiado optimista para admitir la posibilidad de una condena eterna del ser humano a una existencia temporal y mundana: siempre hay un camino por el que el alma puede reconocer su origen celeste y siempre hay signos que la "despiertan" y la hacen recordar. Los últimos mensajes que al secretario le dirigen Pandele, "As always", y Vladimir y Niculina, "Remember" (Eliade, 1982, 192), nos hablan de esa esperanza en un saber conocido aunque momentáneamente olvidado. No es irrelevante, por ello, el hecho de que, acuciado por la sed, al igual que antes sucediera con Pandele, Damian beberá de la misma jarra, compartiendo con el Maestro, de este modo, el recipiente sagrado y el agua que concede el renacimiento.

Elegir una u otra solución existencial es, comoquiera que sea, una opción personal, aunque comprometa a la Humanidad entera, ya que como escribe J. P. Sartre en "El existencialismo es un humanismo", con palabras que Eliade cita casi textualmente al final de Les dix-neuf roses, "el hombre está condenado a ser libre. Condenado porque no se ha creado a sí mismo y sin embargo es libre. Porque una vez que ha sido arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace".

Como conclusión, resultaría quizás conveniente recoger de nuevo los elementos diseminados a lo largo de las páginas anteriores.

Los textos aquí analizados forman lo que, de acuerdo con Culianu, podríamos llamar "el ciclo del espectáculo" y, en ellos, Eliade sugiere la capacidad de la cultura y el arte para plantear el problema de la libertad y la salvación de la muerte, es decir, de los límites de la condición humana y su superación. En este sentido, los universos imaginarios, literarios y artísticos, devienen sustitutos, para el individuo moderno, de la vida religiosa, inexistente en su consciencia. La manifestación artística que mejor cumple con este propósito es la de la representación teatral, pues en ella el Tiempo se concentra en un

presente absoluto que, sin embargo, puede retomar una y otra vez el "illo tempore" de los orígenes. Sobre la escena y a su alrededor, el espacio condensa e intensifica el tiempo, sustrayendo a participantes y asistentes de todo lo que sea ajeno al acontecimiento. Tal vez, podamos añadir, además, que, en paralelo a la antigua idea de "el gran teatro del mundo", la función es una metáfora de la vida, y la existencia verdadera empieza únicamente con la bajada del telón.

El espectáculo permite presentar el mensaje no de forma simbólica, sino como una realidad inmediata que puede ser constantemente reactualizada. "Ciertos individuos" se convierten en sus transmisores, por voluntad personal de participación en lo maravilloso - sagrado, que ni les sucede ni se lo encuentran ni se entromete inesperadamente en el tranquilo curso de sus biografías, sino que forma parte indisoluble de su misma personalidad:

Vous avez sans doute compris que, dans ce chaos riche en virtualités, certains individus peuvent se réaliser d'ores et déjà, sur place, au milieu de la décomposition générale. Eux, ils ne sont pas tenus comme les autres d'attendre une nouvelle Création avant de retrouver leur plénitude...
(Eliade, 1982, 106).

Escogidos para la salvación, los creadores son los más avanzados en el proceso de conocimiento y los que van abriendo una senda que cada uno debe recorrer con sus propias fuerzas:

*je dirai que ni le message ni celui qui le transmet, le messenger, ne peuvent vous apporter la rédemption. Le messenger vous éveille seulement, il vous prépare à déchiffrer le sens *personel* de la révélation qu'il est sur le point de vous faire...* (Eliade, 1984c, 279).

De esta manera, la Poesía, la Música, el Teatro, todo el Arte, descubren su valor humanizador, destinado a recrear al ser humano como ser libre.

4.6. De presagios y signos.

Entre los cuentos incluidos en el epígrafe anterior y los que corresponde estudiar en el presente, podemos establecer una cierta continuidad que ha permitido a Ion P. Culianu definir un "ciclo del espectáculo y la criptografía" que los agruparía, y que, inclusive, reúne los que nosotros hemos analizado en la segunda parte de este capítulo dedicado a la prosa fantástica de Eliade y la novela breve El viejo y el funcionario.

En todos ellos, escribe el crítico rumano, asistimos a la actuación de un criptógrafo que "*crea el mito, estableciendo la existencia de un enigma*" (Culianu, 1995, 255); aunque, en realidad, sean otras fuerzas, las jerarquías del poder estatal, las que sin entender la simplicidad del mensaje, y a la búsqueda de un significado latente, de un contenido político (idem, 247), lo elevan a proporciones míticas. Así pues, el argumento fundamental será, al hilo de este motivo narrativo, el desciframiento (entre cuyas técnicas se encuentra el espectáculo) de ese misterio mediante las señales que va dejando. Más allá de constituir un recurso de la fábula, dicha investigación se torna importante en la medida en que funciona como alegoría de una existencia basada en una operación de interpretación, o dicho de forma más completa, de una existencia que reside de modo exclusivo en esa operación de interpretación, dado que el mensaje descubierto puede, al fin y al cabo, no ser nada.

La mayoría de los personajes de los relatos que venimos comentando a lo largo de nuestro trabajo se definen como Seres extraordinarios cuyas vidas eran transformadas por la acción de un "milagro" que, en cierta manera, estaban destinados a vivir. Ahora, al enfrentarnos a los últimos textos de ficción que nos restan por comentar, hemos de concluir afirmando que, según ellos y afortunadamente para todos, la oportunidad de adquirir una nueva condición existencial no se limita a estos casos singulares, sino que es posible

encontrar otros caminos más accesibles por los cuales podemos discurrir al encuentro de, o a ser encontrados por, lo fantástico - sagrado.

En efecto, como ya se nos presagiaba en las narraciones del epígrafe anterior, y en una prueba más de la continuidad entre los diferentes textos creativos del autor rumano, el mundo aparece lleno de *signos que anuncian esa eventualidad y lo único necesario para percibirlos es estar alertas y mantenerse abiertos al mundo del Espíritu, es decir, haberse planteado, en una sola ocasión pero irreversiblemente, la cuestión fundamental sobre el sentido de la vida.*

De acuerdo con lo dicho, el dato clave de los relatos que estudiaremos a lo largo de las siguientes páginas consiste, por tanto, en que, frente a los personajes de los restantes grupos en que hemos clasificado las "nuvele" fantásticas de Eliade, descubrimos, por primera vez, unas figuras que ni son excepcionales ni participan activamente en ningún acontecimiento que lo sea, y a los que aparentemente no les sucede otra cosa extraordinaria que hallarse por azar en el mismo lugar el mismo instante.

El relato "El puente" (1963), por ejemplo, nos presenta a cuatro viajeros que en un compartimiento de tren se cuentan, interrumpiéndose entre sí sin cesar, sus correspondientes encuentros con diferentes individuos insólitos, en los que intuyen la posibilidad de otro nivel de existencia. La conversación finaliza, y la narración también, cuando el tren en que viajan se detiene inesperadamente tras cruzar el Danubio por el puente de Cernavoda, donde desciende uno de ellos, no sin despedirse anunciándoles que "*¡Hay una salida!*" (Eliade, 1994, 106) y subrayando la plenitud del mismo y la obligación del recuerdo.

En cuanto a "La pèlerine" (1975), el argumento se centra en una encuesta policial para averiguar quiénes, por qué medios y con qué fin, durante algunos meses de 1969, hacen circular ejemplares de *Scînteia*, diario oficial del Partido Comunista rumano, publicados en iguales fechas de 1966, aunque con minúsculas y casi imperceptibles erratas respecto a los originales. El eje de las investigaciones es un tal Pantelimon, único elemento

común, a despecho de sus continuas declaraciones de inocencia, de los distintos elementos que pueden haber intervenido en dicho sabotaje. El propio Pantelimon será quien dé con la clave de desciframiento de los mensajes transmitidos a través de este curioso sistema y que permiten sospechar de un incomprensible complot de ámbito internacional y propósitos pacifistas.

El punto de partida de "*À l'ombre d'une fleur de lys...*" (1982) es la llegada, un día de 1974, de Ionel Postàvaru, compatriota y antiguo colega, a casa de Enache Mărgărit, exiliado rumano en París, para tratar de resolver un enigma que le ha obsesionado durante años: quién es y cuál ha sido el destino de la persona con quien el mismo Mărgărit se encontraba la última vez que ambos coincidieron en Bucarest, en marzo de 1939, y que había utilizado en su presencia la expresión: "*à l'ombre d'une fleur de lys, au paradis*" (Eliade, 1985a, 142), que impresionó a Postàvaru hasta el punto de no haber podido olvidarla jamás.

Mientras hablan intentando que Mărgărit recuerde, aparece un amigo suyo para advertirles de las sospechas que recaen sobre los exiliados rumanos en Francia por su relación con el extraño Valentin Iconaru. Repitiendo sus palabras, el nuevo visitante reitera la misma expresión, sin tener conocimiento previo de la conversación mantenida por los dos primeros; expresión que, al parecer, Iconaru ha aprendido de un antiguo profesor del instituto de enseñanza de Bucarest donde ha estudiado, al que afirma haber encontrado en uno de los camiones que ha descubierto se volatilizan en determinado punto de una carretera comarcal francesa, y que resulta ser el antiguo amigo de Mărgărit por el que Postàvaru pregunta.

Dos franceses recién llegados confirman lo relativo a Iconaru y a los problemas de los rumanos y concretan el significado de la frase "*à l'ombre d'une fleur de lys, au paradis*" en dos direcciones: por un lado, en la idea del retorno de los refugiados a Rumanía y, por otro, en la de que "*le monde entier vit en Exil*" (idem, 157).

Cuando están todos reunidos, se produce una llamada de teléfono del ingeniero Ilescu, para quien Iconaru trabaja y al que ha pedido les transmita un mensaje. En él, Iconaru insiste en la proximidad del fin del Exilio y en que hay que prepararse para ese día. Afirma que "*une nouvelle Arche de Noé se prépare*" (idem, 164) sin que, al final, se aclare de manera definitiva a qué está aludiendo.

Salvo los que desarrollan el tema del arte y el espectáculo, todos los relatos de Mircea Eliade están contruidos sobre unos mismos datos fundamentales que también reaparecen en los presentes: el punto de partida de la intriga nos presenta a un grupo de personajes o a uno solo, que no destacan por ningún rasgo especial de carácter y cuya vida se desarrolla de la forma más normal posible; y que, en determinado momento, se encuentran inmersos, sin darse cuenta, en situaciones confusas, de las que, sin embargo, se puede afirmar que "cuanto más se avanza en el conocimiento de sus aventuras, más se comprende que su experiencia es vital desde su punto de vista" (Cioranescu, 1990, 34).

En un tren, en una habitación, o casualmente a la puerta de la tienda de comestibles de la calle Matasari de Bucarest, en el caso de "*La pèlerine*", los textos que nos ocupan se inician siempre con la coincidencia fortuita de varios de sus personajes en un espacio, y con el hecho de que esto les permite convertirse en destinatarios de unas palabras que no les llegan directamente de sus verdaderos emisores sino de otros interpuestos que se las transmiten, pero que, de cualquier manera, siempre reciben.

De esta forma, la conversación plena de interrupciones de los viajeros de "El puente", por empezar con el escrito más tempranamente, les permite a todos ellos compartir la experiencia de sus respectivos encuentros con distintos hechos o personajes enigmáticos. Una voz narrativa que habla en 1ª persona de singular, y que se identifica como Vladimir, es la primera que empieza y centra el diálogo en torno a "hay que ver qué cosas pasan" (Eliade, 1994, 71), a propósito de las palabras que un motorista, Emmanuel, que parece conocerle muy bien aunque él no sepa de quién se trata, le dirige; y luego sigue Onofrei contando cómo llegó a relacionarse con un teniente de húsares rojos cuyas preocupaciones

filosóficas presiden todos sus actos, lo que induce a Zamfirescu a recordar la historia de una anciana y una joven, en cuyo camino se cruzará varias veces, y que con sólo un mapa y un libro en la mano, que van leyendo para orientarse, inician un largo peregrinaje de "vuelta a casa". Por su parte y para terminar, también Gologan les habla de las ocasiones en que coincide con unos curiosos personajes, que tienen la costumbre de reunirse anualmente en casas ajenas, siempre que cumplan el requisito de tener varios pisos.

Los cuatro han entrado en contacto con el misterio, cuyo mensaje toma forma únicamente en el momento en que es comunicado a los otros con palabras. Ya el simple acto de su transmisión, el declarar que existe, tiene una función positiva, creadora; porque, por muy banal que parezca lo que se dice, el decirlo lo convierte en revelación que provoca un nuevo estado en quien lo escucha o lee, al introducirlo en una realidad absoluta (Eliade, 1938).

Fuera de las palabras, es decir, si los personajes no contaran su historia, el mensaje no sería percibido y simplemente no existiría. Es más, no hay significado sino cuando alguien, Onofrei en "El puente", lo desvela, convirtiéndose en el intérprete que descifra las intenciones del autor, en el portador de la verdad y la conciencia hermenéutica del cuento, tal como se verá por la frecuencia con que se le cita a lo largo de estas páginas; manifestando, a la vez, hasta qué punto se hace ahí explícita la impureza formal de la producción literaria de Eliade, aunque no sólo de ella, que mezcla en dosis estudiadas la fabulación y el comentario interpretativo, y es consecuencia de una actitud frente al mundo y la creación que responde tanto a la "pasión por conocerlo todo" como a la de "decir todo" y "hacer saber todo" (Courriol, 1985, 22).

Respecto a los protagonistas de las restantes narraciones, ellos tienen menos contacto directo con los mensajes que se les envían, aún cuando les conciernan personalmente, como sucede con Pantelimon en "La pèlerine"; el cual no llega siquiera a leer los textos cifrados que se transmiten por Scînteia, y, sin embargo, proporciona la clave para descodificarlos. Por su parte, en "À l'ombre d'une fleur de lys...", varios personajes,

cuatro rumanos y dos franceses, coinciden en una sola estancia, para escuchar, aún sin habérselo propuesto, lo que Valentin Iconaru quiere decirles por intermedio de su antiguo jefe.

La naturaleza de los personajes que comentamos se define, en consecuencia, por ser receptores a los que se dirige una información tan capital que podría modificar toda su existencia, sin que esta transformación vaya más allá de ser apuntada como una eventualidad cuya materialización queda fuera de los márgenes del relato.

La experiencia de los seres de ficción que pueblan las narraciones ahora estudiadas es semejante a la de cualquier lector. Instalado en un espacio propicio, suponemos, ajeno al flujo temporal exterior pero inmerso en el tiempo unitario de la lectura, el que lee recibe pasivamente la revelación de una realidad que, al igual que los personajes mismos, no llega a percibir de primera mano sino que conoce porque otro, que pudiera ser, por ejemplo, el propio novelista, le comunica.

Como los lectores de Eliade, los personajes comienzan sin saber todavía, y como ellos, al llegar a las líneas finales han accedido a un mensaje que se pretende soteriológico. La decisión de asumirlo o no y, por tanto, de cambiar su concepción del Cosmos y su vida, escapa del control del autor de la obra, el creador de las palabras, y pertenece al mundo real en que el libro se cierra. De manera paralela, el texto finaliza justo en el momento en que el contenido recibido debe ser interiorizado individualmente y comenzar la reflexión. Esta escena, que sería la continuación de la última a la que asistimos en la lectura, no puede aparecer en el texto porque la elección del lector, la del personaje, es sólo una posibilidad abierta en cada uno.

Lo paradójico es que pese a ser el lenguaje el único instrumento por el que se puede transmitir el contenido, es, al mismo tiempo, lo que lo convierte en ininteligible. La mentalidad de los personajes se corresponde en ello con la occidental, única cultura destinataria del anuncio, tal como se precisa en "À l'ombre d'une fleur de lys...": "Dans ce cas-là, évidemment, il ne s'agirait pas seulement des exilés d'Europe de l'Est, mais de la

grande majorité des Européens..." (Eliade, 1985a, 157); por lo mismo que es incapaz de asumir lo fantástico a no ser mediante la razón, tal como manifiesta Onofrei:

Como le confesaba yo a Blanduzia, si el pensamiento occidental no ha vuelto a progresar desde los presocráticos, si podemos incluso afirmar que, antes bien, se ha extraviado por barrancos sin salida, ello se debe, antes que nada, a la arbitraria, a la monstruosa importancia que se le ha concedido al lenguaje. Se ha creído, erróneamente, que la realidad sólo podía comprenderse mediante conceptos; ahora bien, los conceptos los forjamos por medio de lenguaje, y no podemos perfeccionarlos más que perfeccionando y depurando el lenguaje. Pero la realidad última no podemos sorprenderla dentro de los conceptos ni expresarla mediante el lenguaje (Eliade, 1994, 96).

Una Razón lógica que puede adoptar otras formas, deudoras también de la incapacidad de admitir los hechos o los sentimientos tal como se presentan:

No soy nada aficionado a los símbolos. Es posible que tengan su razón de ser dentro de la economía de la mente, pero, igual que el lenguaje, el simbolismo nos mantiene en un universo abstracto. Ahora bien, el problema es precisamente éste: ¿cómo evadirnos de los universos abstractos que hemos edificado nosotros mismos? Lo importante no es el símbolo en sí, sino el objeto concreto en el que se manifiesta (idem, 103).

En definitiva, lenguaje y símbolo son "los componentes de un universo razonable que hay que abandonar para intuir el misterio" (Vighi, 1988, 33).

Entrando en el análisis concreto de los elementos narrativos que intervienen en la creación literaria, podemos empezar señalando que el espacio, primer factor en importancia en la configuración de nuestro estudio, por el que se mueven los personajes es absolutamente ordinario: el tren en "El puente"; calles como la de Matasari y parques sin nombrar, la casa de Pantelimon y el laboratorio donde trabaja en "La pèlerine", un piso o

apartamento como tantos en el que se recibe a los amigos en "À l'ombre d'une fleur de lys...". Todos ellos se sitúan en Rumanía, desde Cernavoda hasta Tîrgoviste pero especialmente en Bucarest, con sus calles reales, algunas ya familiares: de la Princesa (Eliade, 1994, 73; Domnitei en el original rumano), de las Sacerdotisas (idem, 75; Preoteselor). Incluso en el último cuento citado, cuya acción, si es que puede llamársela así, transcurre en París, los lugares más importantes para los sucesos son precisamente los de la geografía de la capital rumana, es decir, el instituto Sfântul Sava o la librería Cartea Româneasca. El resto, algunos identificados, como la ciudad francesa, Zurich o Briançon, y otros no, como la carretera donde desaparecen los camiones, son simplemente aludidos y sirven para fijar unas circunstancias necesarias aunque contingentes.

El tratamiento de los datos temporales se diversifica en cada narración en función de lo que exige su interés principal. En general, nos encontramos con un tiempo concentrado que se amplifica al proyectarse sobre el pasado y volver a él. A la unidad espacial de "El puente" y de "À l'ombre d'une fleur de lys...", corresponde, en paralelo, una unidad de tiempo, según la cual el desarrollo de la acción ocupa lo que las sucesivas conversaciones entre los personajes, quizás porque, en esencia, los dos cuentos no son más que esos distintos diálogos. En todos los casos, inclusive en "La pèlerine" a lo largo de más días, la historia sigue un orden progresivo lógico - temporal que, cuando ha lugar, incluye los habituales saltos cronológicos: "Le lendemain, Pantelimon décida [...]" (Eliade, 1984c, 298), "Ça fait une semaine qu'on n'est pas vus" (idem, 317).

No obstante, las implicaciones precisas de los conceptos de espacio y tiempo son distintas en cada uno de los textos, y de ellos dependen su configuración formal y sus intenciones significativas, en el sentido de que mientras el tiempo es el componente estructural sobre el que se construye el texto, el espacio es el que lo carga de sentido, ya que lo qué sucede y cuándo sucede se explica sobre todo por dónde sucede. Una fórmula que es válida de manera amplia para toda la literatura de nuestro autor.

En "El puente", el relato avanza con la linealidad con que lo hacen las vías del tren y el viaje. Sobre este fondo, casi sonoro, se superpone la presencia de cuatro "temas", los correspondientes a cada pasajero, que se alternan y solapan girando sobre sí mismos y retrocediendo "ab origine", a un momento impreciso del pasado, ya que ninguno se fija en una fecha: "Yo sabía por qué me interrumpía" (Eliade, 1994, 73), "interrumpió Zamfirescu" (idem, 91), "exclamó Onofrei, presa de repentina exaltación" (idem, 100), "Estaba a punto de interrumpirlo, pero Gologan se adelantó" (idem, 101), "interrumpí a Gologan, pero me dirigía sobre todo a Onofrei" (idem, 102). Aparentemente, pues, marchamos hacia adelante, aunque, en realidad, damos vueltas a un mismo punto del que no escaparemos; de modo que sobre la imagen de la recta en el espacio y el tiempo, se superpone el laberinto circular en el que nos introduce el lenguaje, instalándonos en una situación sin salida, aunque se confíe en hallarla en alguna parte.

El final del viaje es una meta que podrá imaginarse pero que no se alcanzará: "Luego, dentro de unas horas, nos acercaremos a la viña de Gorgani, pero ¿y el cómo y la forma?" (idem, 104). El tren queda para siempre detenido en el puente; todavía más, el viaje es un puente hacia un paraje desconocido y apenas vislumbrado, tal como las cuatro historias lo son hacia una concepción ontológica distinta. Por esta razón es imposible llegar; y es para sugerir lo inexpresable, lo inalcanzable, y el fracaso de cualquier explicación coherente, el que ellas queden incompletas y el desarrollo lógico desaparezca fragmentado conscientemente.

"La pèlerine" es la narración donde con más exactitud se fijan los sucesos, pues, en relación con el argumento y la intención del texto, es imprescindible indicar la fecha en que se producen. Del 19 de mayo (Eliade, 1984c, 292) a los alrededores del 22 de junio de 1969, la época en que el olor de los tilos, el árbol bucarestino por excelencia, es más intenso en la ciudad (idem, 342), la acción se desarrolla en episodios sucesivos y separados gráficamente.

De nuevo, lo que es un "motivo" temporal, las fases de la luna, pasa del nivel semántico al sintáctico: el ciclo casi ajustado del mes lunar se divide en periodos menores que corresponden a las etapas según las cuales van progresando los acontecimientos. El episodio introductorio, designémosle I, nos plantea el enigma de Zevedei y los periódicos y su relación con Pantelimon; del II al VI tiene lugar la encuesta policial, sin ningún resultado hasta entonces, pero alcanzado parcialmente en el VII: "Von Braun, lune, alunissage, dit Pantelimon. [...] Les coquilles et les autres modifications apportées à l'édition originale pourraient révéler leur sens si l'on tenait compte des indications du calendrier lunaire" (idem, 320) y por completo en el IX: "ce n'est pas selon les phases de la lune en Roumanie que nous devons calculer. Nous devons tenir compte du calendrier lunaire d'autres pays, de beaucoup d'autres pays" (idem, 331); para finalizar con su resolución definitiva y con la recepción de los mensajes por su destinatario en el X.

Idéntica recurrencia a cifras de origen lunar, el número tres ("La trinidad es siempre de esencia lunar": Durand, 1981, 274), encontramos en el interior de esos lapsos: "la liaison, que vous avez évoquée il y a trois jours" (Eliade, 1984c, 308), "Trois jours, par conséquent. Vous avez gardé le secret pour vous pendant trois jours" (idem, 333).

Ya se trate de tétradas o de tríadas, su significado mágico o simbólico alude siempre

a la obsesión del tiempo y la muerte. [...] La luna, por tanto, es a la vez, medida del tiempo y promesa explícita del *eterno retorno*. [...] la luna es al mismo tiempo muerte y renacimiento, oscuridad y claridad, promesa a través y por las tinieblas (Durand, 1981, 280).

Respondiendo a lo anterior, al final de "La pèlerine", el ciclo se cierra retomando la pregunta inicial y respondiéndola, pero abriéndose hacia otro misterio, el sentido real de las frases transcritas y de toda la operación por la que se han difundido.

Señalábamos líneas atrás que si el componente temporal era tanto un elemento de la "historia" como del "discurso"; el espacial, por su parte, nos permitía justificar una cierta

lectura o interpretación textual. Un ejemplo evidente de ello es el presente relato, a lo largo de cuyas páginas el contexto histórico se hace omnipresente en los detalles, aunque el respeto a la realidad pueda ser considerado, como subraya el propio novelista, relativo:

Comme ma nouvelle appartient au genre fantastique, je ne me suis pas cru obligé de tenir entièrement compte des "réalités d'un pays socialiste", bien que l'action se situe dans le Bucarest d'aujourd'hui. Le fait d'avoir peut-être commis des inadvertances ne me trouble pas outre mesure (Eliade, 1981a, 248: 28 de octubre de 1975).

Sin embargo, como escribe un estudioso que permaneció en el país, "aunque en el exilio, lejos de las realidades concretas del comunismo, Mircea Eliade demuestra ser un profundo conocedor de todo lo que sucede en el país" (Handoca, 1991b, 6).

Existe el fiel reflejo de un clima de uniformidad obligada: "-Mais Zevedei est un type bizarre: il veut se différencier du peuple [...] C'est son droit.

-Son droit? s'étonna Pantelimon. Dans une société socialiste comme la nôtre?" (Eliade, 1984c, 302), de vigilancia constante por la que, como señala el citado Mircea Handoca (1991b, 6),

la intromisión en la vida particular y la denuncia son cosas habituales. El miedo domina a la gente, tiene miedo a hablar, incluso a susurrar.

Los que interrogan hostigan, insinúan [...] Son suficientemente hábiles y documentados. Năstase, el que hace las preguntas, lo sabe todo. [...]

Las conversaciones quedan registradas en cinta de magnetofón. También el que interroga es, a su vez, perseguido. Ghibercea le reprocha a Năstase sus torpezas.

[...] Los métodos de la Securitate [aún sin nombrarla como tal] son infalibles. [...] El internar a alguien en un hospital psiquiátrico ["si l'on vous a envoyé d'urgence en province et ensuite

hospitalisé dans un sanatorium": Eliade, 1984c, 333] les parece a los que detentan el poder algo natural.

La ironía del escritor rumano, evidente en el hecho de que sea precisamente *Scînteia* el medio elegido para difundir los mensajes en clave, acentúa el contraste entre la realidad: "l'air radieux, [Zevedei] sortait de l'*Alimentara* de Mătăsari, sa pèlerine au vent.

-D'ordinaire, il n'est pas si gai que ça, commenta Năstase. Mais ce jour-là, il avait trouvé du jambon..." (Eliade, 1984c, 324), y la grandilocuencia del lenguaje oficial presidido por el obligado "camarada": "C'est pour le moins subversif. C'est contre l'état" (idem, 300), "Le parti ne fait jamais d'erreur" (idem, 321).

Tal acumulación de referencias no puede ser gratuita, sino que, por el contrario, es imprescindible para el primer objetivo del texto, que, a la vista de lo dicho, bien puede ser el de construir "una virulenta sátira política contra el sistema totalitario" (Handoca, 1991b, 7). Un régimen político como el descrito, en que todos son sospechosos y el poder es consciente de que se mantiene por imposición: "Certains s'en amusent, d'autres s'en réjouissent. Ils disent: voilà donc qu'on peut faire des sabotages sans que la *Securitate* réussisse à en attraper les auteurs" (Eliade, 1984c, 329), no debe dejar escapar el más leve indicio "anómalo", signo, así lo entiende, de subversión. Es lo más lógico, pues, que las erratas y la distribución de ejemplares del diario oficial del Partido fechados tres años atrás, levanten toda clase de recelos y den lugar a la investigación policial.

De esta forma, entramos otra vez de lleno dentro de la "hermenéutica de la sospecha" definida por Calinescu. Empeñados en una interpretación restringida a los fines políticos: "C'est certainement une action clandestine dirigée contre l'État" (idem, 313), la resolución del problema, que habría de culminar en una respuesta lógica (idem; 312, 314), va tomando tintes más y más irracionales. Del sabotaje interior:

Ce qui s'est passé en 1966? Il s'est passé bien des choses. En tout cas, en 1966, ça allait mieux qu'aujourd'hui, en 1969 [algo tendrá que ver el nombramiento de Nicolae Ceaucescu como secretario del PCR en 1965 y como presidente de la República en 1967]. De sorte que, tu comprends, si les gens lisent des journaux de mai 1966 alors que nous sommes en réalité en mai 1969... (idem, 300),

se acaba derivando en la hipótesis de una conjura internacional: "il se pourrait que ce lien, assez louche, ait servi d'appât pour mobiliser toutes nos énergies autour d'un complot intérieur fictif et camoufler la source et le caractère international de l'opération" (idem, 331), cuya organización y éxito se ensayan entre los rumanos.

El factor que complica la trama de "La pèlerine" es que los indicios no son sólo identificados y reunidos sino, en efecto, continuamente fabricados por los propios investigadores de la policía secreta. Sus miradas sospechosas convierten una imagen, un símbolo, gesto, declaración, o acción, no importa cuán inocuo [sea], en una clave potencial encajada junto a otras claves en un esfuerzo por resolver un amenazante y frustrante puzzle. El problema más grave, sin embargo, es que la mayoría de las piezas de ese puzzle han sido falsificadas y que los falsificadores mismos ya no pueden decir la diferencia entre las piezas auténticas y las innumerables falsificaciones (Calinescu, 1989, XXI).

El sistema entero queda deslegitimizado cuando "el complot para cuyo descubrimiento se han malgastado tanto tiempo, energía y perspicacia, al final resulta ser inexistente" (Handoca, 1991b, 7).

Paradójicamente, al profundizar en este aspecto, y volviendo al principio, nos enfrentamos al hecho de que el mensaje se transforma en mito gracias al esfuerzo por captar su contenido latente, por vano que sea. *"El mito es una tentativa de interpretar una*

nimiedad, y el mistólogo es el que, de forma voluntaria o no, motiva que esta tentativa tenga lugar" (Culianu, 1995, 247).

El lector es asaltado por una enorme cantidad de indicios cuya presencia intenta explicarse inútilmente, al menos dentro de la lectura anterior: ¿por qué Zevedei, antiguo prisionero político, insiste en vestir la capa de su tío, atrayendo sobre sí la atención y las sospechas de la policía?, ¿por qué se acerca en la puerta de la tienda de comestibles precisamente a Pantelimon para preguntarle por el año en qué están?, ¿qué relación guarda esa capa con el asunto de las alteraciones ilegales de los uniformes del Museo Militar descubierto en 1966? ¿y con la explosión del mismo año en una fábrica de tinta en Slatina?. ¿Y todo con las ediciones apócrifas de *Scînteia*?

El problema político se deja aparte: "le phénomène politique lui était désormais parfaitement indifférent" (Eliade, 1984c, 319), aun cuando toda intervención, de la índole que sea, termina por afectarlo; y se llega a otro plano.

En realidad, todos éstos no son sino los hilos que tejen la red en cuyo centro se encuentra Pantelimon y su interrumpido noviazgo con Sanda Irineu: Zevedei habita en el número siguiente al que residía ella, quien, a su vez, trabajaba en química de tintas como las que alteraron los colores de los uniformes del Museo y mantenía amistad con el doctor Magheru, involucrado en la explosión de Slatina. El dato fundamental lo constituye el que su relación se cortara en 1966, momento que vuelve a hacerse presente en una cierta realidad, la del universo fantástico de los números atrasados; lo que incluso se le insinúa al propio protagonista: "Pantelimon sentit qu'on lui touchait le bras et il se retourna. Un vieillard lui souriait malicieusement.

-Vous devriez faire un saut à Slatina, dit-il. Vous vous retrouverez peut-être de retour en 66 et alors..." (idem, 294).

El final del cuento confirma la impresión de que todo es un sensacional montaje destinado a Pantelimon, cuya atención Zevedei debía atraer, inconscientemente, sobre sí

mismo y los periódicos, porque los mensajes cifrados, al menos los que llegamos a conocer, están dirigidos a él.

Puesto que el desarrollo de "*À l'ombre d'une fleur de lys*" se funda sobre la idea del "exilio", un primer nivel de significado alude a la situación literal de los exiliados rumanos y a su esperanza de regreso a un país que ya sólo les es asequible en el recuerdo y que, a pesar de todo, sigue siendo la referencia esencial de sus vidas. Es lógico, por tanto, que suceda con las circunstancias temporales lo mismo que con las espaciales, es decir, que los datos que se indican, pertenezcan a la peripecia vital de los personajes transcurrida o relacionada con el país balcánico: "En mars 1939" (Eliade, 1985a, 141), "Sandy a été impliqué dans le procès du président Maniu et condamné en 1947" (idem, 149); mientras que el presente en que transcurre la escena, o sea, 1974, se conoce sólo por referencia a aquéllas: "notre dernière rencontre, en mars 1939. [...] Bien que près de trente cinq ans aient passé depuis" (idem, 139). Tal como se quiere, del relato se desprende, en consecuencia, el sentimiento de que la condición de "emigrés" (idem, 148) no pasa de ser pasajera y todo lo que la acompaña, accidental.

Tanto es así, que acorde con esta provisionalidad, también el tiempo de la narración se va deslizado imperceptiblemente hacia ese futuro con el que concluirá el texto. Las escasas horas durante las cuales dura la conversación entre los distintos personajes que acuden a la casa de Mărgărit, son un "continuum" que alberga en su interior, unidos bajo la sombra protectora de la flor del lirio, el pasado rumano, el presente de Francia: "On s'était d'abord retrouvés au café, à *L'Excelsior*, avec tout notre groupe. Je regrette d'ailleurs que tu ne sois pas venu... Car les choses se compliquent, ajouta-t-il en baissant la voix" (idem, 145) y un futuro desconocido: "Mais nous ne devons pas oublier que l'Exil touche à sa fin et on devrait d'ores et déjà se préparer" (idem, 161).

He aquí, en efecto, que "*À l'ombre d'une fleur de lys*" retoma los temas de la nostalgia de la patria, perdida pero siempre presente, cristalizada en la imagen de la ciudad de Bucarest, y de la esperanza en la vuelta aplazada; pero que, sin llegar nunca a olvidarlos,

y según vamos pasando del recuerdo a los augurios de Iconaru en los diálogos, los trasciende para referirse a la realidad de un mundo y de unos seres humanos olvidados de sus orígenes y expulsados del Paraíso: "le monde entier vit en Exil, mais seuls quelques-uns le savent..." (idem, 157). Como los judíos de la Cábala a propósito del pueblo de Israel y a raíz de su expulsión de Sefarad, el exilio se interpreta como un exilio del mundo entero y la redención de la nación como una redención cósmica.

A través de las palabras y en medio de este tiempo físico que hemos descrito, al parecer cerrado sobre sí mismo, se entrevé, como igualmente hemos indicado, otro de naturaleza muy dispar a él, precisando una solución de continuidad entre un tiempo arcaico y mítico y otro histórico. Cada personaje de estos relatos nos habla de sucesos que se reiteran una y otra vez, de momentos que siempre vuelven y que sólo existen, no lo olvidemos, únicamente en los diálogos, gracias al lenguaje.

Si en "El puente", el motociclista sigue subiendo y bajando indefinidamente la cuesta y el teniente repite de forma idéntica su llegada a casa, sus cenas y sus brindis, si la joven y la anciana continúan su camino para poder ser encontradas en cualquier camino, y los amigos del Barón insisten en citarse en hogares extraños; la expresión "à l'ombre d'une fleur de lys, au paradis" sonará en los oídos de otros. Lo acaecido en el pasado se actualiza, como los ejemplares atrasados de *Scînteia*, y se proyecta hacia un futuro en el que el dominio de los condicionantes físicos se habrá anulado y se podrá, como los camiones de "À l'ombre..." llegar a ser "invisibles à un point précis dans l'espace et à un moment donné dans le temps", para pasar "dans un espace ayant d'autres dimensions que le nôtre" (idem, 165).

En definitiva, lo que encontramos es un no - Tiempo, un tiempo circular o "eterno retorno" en el que el futuro desaparece y únicamente existe un absoluto presente que concentra en sí toda duración, y que viene instituido por la repetición de los mismos actos, es decir, por la presencia del ritual: "me acordé, de repente, de que todo esto había pasado

hacía muchísimo [...] Tiempo atrás (quizá un mes, quizá más, unos años, no sé)" (Eliade, 1994, 76).

El valor del mito se reafirma por el rito, al que justifica, y cuyos esquemas se hallan "indisolublemente vinculados a la estructura misma de la vida espiritual" (Eliade, 1975, 193).

Todo ritual tiene un modelo divino que le proporciona su impronta de acto religioso, pues no es otra cosa que la rememoración y reactualización del acontecimiento primordial realizado "ab origine" por los Antepasados, Héroes, etc., que permite distinguir y retener lo real. Con la repetición de un gesto, éste se revela fijo y duradero en el devenir universal, evidenciando que algo existe de manera absoluta.

Las actividades que tienen un sentido participan de lo sagrado y están definidas por un modelo ejemplar; sólo son "profanas" aquellas que carecen de él: "Así puede decirse que toda actividad responsable y con una finalidad definida constituye para el mundo arcaico un ritual" (Eliade, 1984a, 34). De esta forma, inserta a quien lo ejecuta en la "verdadera realidad" de lo creado, la marcada por la presencia de lo sagrado, porque únicamente lo que repite un arquetipo o experiencia original común situada fuera de la Historia, es (Eliade, 1981e, 56); razón por la que toda manifestación de un fenómeno tiende hacia esa estructura inicial.

Mediante el rito, el hombre "primitivo" confiesa su nostalgia de la situación paradisiaca de los comienzos, en que el mundo era perfecto y él estaba en contacto con los dioses. El retorno periódico a ella no traduce un rechazo del mundo real y la evasión en el ensueño, sino su "obsesión ontológica", su sed de lo sagrado y del Ser, su deseo de no perderse en la banalidad de la existencia profana, lo no-creado, lo "irreal" (Eliade, 1984a, 88).

El ritual troca los gestos, de profanos, en elementos de un orden que trasciende no sólo al individuo sino también a la sociedad. Cada hombre se integra en la suya por medio de él y a la vez, a su través la sociedad se integra en el orden cósmico, de manera tal que el

ser humano nunca está aislado en la Creación. Detrás de expresiones y ademanes que a primera vista, parecen, insistimos, profanos, ligados únicamente a costumbres y supersticiones, se vislumbra un cúmulo de significaciones metafísicas. "Casi nada es debido al azar en la vida de los 'antiguos'. Todo tenía un sentido, una significación precisa y las significaciones [...] nos permiten entrever una visión metafísica perfectamente coherente. [Una] perfecta formulación de las normas" (Eliade, 1978, 73).

El espacio deja también de ser el natural y queda transfigurado por esa modalidad temporal distinta: es el espacio en que se manifiesta y reactualiza la situación primordial, el "illo tempore" inicial y fundador. Rumanía y, de modo más exacto, Bucarest se configuran como el emplazamiento por excelencia donde tal transformación ocurre, como si estuvieran marcados para ello: "Es por la melancolía, por la tristeza de los crepúsculos de Bucarest. Pues [...] tenemos la suerte o la desgracia de vivir en la ciudad más melancólica del mundo" (Eliade, 1994, 74).

"Es indudable que siente debilidad por esa ciudad, Bucarest" (idem, 85), y que dicho sentimiento la dota de una trascendencia que en otros relatos, tal como hemos estudiado en páginas anteriores, alcanzará su verdadera dimensión. Si ahora la posibilidad de lo extraordinario se mantiene al nivel de "lo contado" y no vivido, en otros relatos sus protagonistas, al girar en cualquier esquina de la ciudad, se han visto inmersos y sin escapatoria dentro del universo de lo fantástico.

Las narraciones que analizamos en estas líneas constan, tal como llevamos visto, de dos planos: el que podríamos considerar "real", es decir, aquel que constituye el marco básico de la acción; y otro, "imaginario", que se trasluce en las conversaciones de sus protagonistas. A cada uno de ellos corresponde un distinto tipo de personaje, ya el de quienes reconocen el mito, ya el de los que lo llevan consigo, en función de su presencia inmediata o no en la lectura del texto.

Poco llegamos a saber de los viajeros de "El puente" o de los amigos de "À l'ombre d'une fleur de lys...", pues poco interesa de ellos fuera de su carácter de receptores y mediadores entre lo fantástico y lo cotidiano.

Lo único que se afirma con seguridad es su condición de rumanos, un rasgo nada arbitrario si consideramos con detenimiento "À l'ombre d'une fleur de lys...", y comprobamos que los personajes que aparecen son de esa nacionalidad y de la francesa, las dos que para el autor representan los polos de su actividad creadora y profesional. Francia y Rumanía se constituyen en representantes de la cultura occidental, y de lo que ésta simboliza en todos sus textos, porque lo son para Mircea Eliade; al igual que tampoco es casualidad que las conclusiones finales del mensaje apocalíptico sean recibidas únicamente por los rumanos, una vez abandonado el terreno por los dos galos, y dando por supuesto que sólo ellos, por cercanía a una mentalidad más tradicional y próxima a las fuentes de lo mágico - sagrado, se encuentran capacitados para asumir todas sus consecuencias. Esta afirmación es algo que igualmente hemos podido corroborar en un capítulo previo de nuestro estudio.

Sin embargo, nada hay de especial en ninguno de ellos; quienes, por su parte, son conscientes de que lo más extraordinario que les ha sucedido nunca coincide totalmente con lo que están contando u oyendo, y no intentan disimular su propia naturaleza común, a pesar de todo bastante alejada de la trivialidad externa del modelo del "idiota", definido por I. P. Culianu (1995, 254) a propósito de algunos relatos, los que él designa como "el ciclo del idiota", y que ya hemos comentado:

Perteneces a otro mundo, a otra sociedad [le dice Vladimir al motorista en "El puente"]. A lo mejor eres un escritor, o un aventurero; sea como fuere, eres alguien con muchos secretos, cuyo pasado y cuyo futuro rebosan de aventuras fabulosas. Yo me muevo en un mundo modesto y prudente, carente de interés (Eliade, 1994, 72).

Pantelimon está más cercano a ese prototipo, en cuanto responde, aunque no de modo tan definitivo como el que hemos tenido ocasión de estudiar, a un tipo de personaje soñador e imaginativo al que se le dice: "Rêveurs de tous les pays, unissez-vous" (Eliade, 1984c, 313) o para quien se escribe "'providence' au lieu de 'provenance', 'confusion' au lieu de 'diffusion' et d'autres du même genre" (idem).

Si Pantazi, el policía en el que se hace recaer la dirección de las averiguaciones, representa al "hermeneuta de la sospecha", atento a una explicación lógica, que no cierta, dentro de los parámetros políticos que la ponen en marcha y fuera del sentido estricto de los hechos; Pantelimon es el hermeneuta que busca ante todo la verdad, cuyo valor más amplio es existencial, obligado, en cierto modo, por su profesión positivista (Spiridon, 1988, 47 - 8) o por su reconocido prestigio de científico (Eliade, 1984c, 324) y el trabajar con los elementos básicos de la materia (idem, 309). Desde su ignorancia total sobre lo que está pasando, la sospecha de los otros le terminará convirtiendo en el descubridor de la clave que permita resolver el misterio: "Ou bien il ignore tout et alors, comme il dit, il est idiot, ou bien il cache si habilement son jeu que, comme il le dit aussi, il pourrait être à moitié fou..." (idem, 312).

Las personalidades narrativas de Pantazi y Pantelimon no divergen tanto entre sí como podría creerse, ya que el primero no está cargado de los elementos negativos previsibles por su papel en el sistema, sino que, como otros personajes semejantes en diferentes narraciones del escritor rumano, es capaz de compasión: "j'ai eu pitié de Zevedei. [...] Ça m'a fait de la peine" (idem, 334), y de pensamientos alejados de las consignas: "Quant à notre Graal, quelle misère! poursuivit-il d'une voix lasse, lointaine. Quelle misère que ce Graal que nous avons été destinés à chercher, nous autres! À chercher et à trouver, ajouta-t-il en se levant" (idem, 342).

La siguiente cita a propósito de este relato justifica de forma suficiente, lo que explica su inclusión, dicha cercanía entre ambos:

Ce qui me surprend cependant, c'est de constater qu'après tout, c'est avec une certaine sympathie que j'ai tracé le portrait de quelques-uns de mes personnages qui pourtant appartiennent à la *Securitate* et à d'autres services chargés de la répression. Comme dans *Le Vieil Homme et l'officier*, le policier n'est pas toujours une brute, et peut même faire montre de douceur, de compréhension et de tolérance, bien que le lecteur ait le sentiment que la ville entière vit sous la terreur.

J'en viens même à me demander si cette "sympathie" ne cache pas quelque chose de plus profond, si elle n'est pas la traduction, dans l'univers de la création littéraire, de ce que n'ai cessé de affirmer depuis 1938-1939 (cf. *Mitul reîntegrării*) au sujet de la propension naturelle vers la *coincidentia oppositorum*, et que j'ai développé dans *Méphistophélès et l'androgynie* (Eliade, 1981a, 248 - 9: 28 de septembre de 1975).

Por intermedio de todos estos personajes que acabamos de repasar, sabremos de la existencia de otros situados dentro del plano de lo fantástico.

Es el caso de aquellos que protagonizan las aventuras de los cuatro compañeros de compartimento, de Valentin Iconaru en "À l'ombre d'une fleur de lys..." o de Sanda Irineu en "La pèlerine". Ninguno aparece como "actor" en la historia principal, por lo que el lector no tiene contacto directo con ellos; pero su papel es fundamental, pues cada uno, aunque de varia manera, es la oportunidad de atisbar y conocer otra ontología.

Las historias y los personajes de "El puente" ilustran distintos temas metafísico - teológicos (Vighi, 1988, 33 -37). De este modo, la del motociclista plantea la cuestión de la recuperación de la memoria o el reconocimiento de lo sagrado, encontrado con anterioridad y ahora olvidado, mediante el gesto, asociado a la sangre, es decir, a la muerte, del accidente y la herida:

Había subido cinco veces en moto aquella empinada cuesta y, al final, había recurrido al accidente. Pensaba que quizá su sangre me despertaría. O una de sus historias, claro está, tan

inverosímiles, tan fabulosas, o quizá su nombre, Emmanuel. Pero nada me había despertado (Eliade, 1994, 90).

El teniente sugiere el tema de la separación del "yo" del mundo en el que, sin embargo, está obligado a vivir (Vighi, 1988, 36); verdad metafísica que le es revelada por la lectura de las Upanishad y que provoca su tragedia personal:

el teniente quedó traumatizado por su encuentro con la realidad última, ese misterio de la identidad *brahma-atman*. [...] Ya comprenden lo que quiero decir: su alma ya no tiene apegos. Ahora bien, en él sólo cuenta el espíritu. Su tragedia es de orden espiritual (Eliade, 1994, 79),

y su superación debe conciliar la vida y la muerte, la materia y el espíritu, tal como ponen de manifiesto el mito de Adonis o de don Juan: "Al seguir comportándose como un don Juan, el teniente se comporta como un Adonis. [...] sólo puede definirse al teniente en términos de teología negativa. La respuesta la hallarán en el concepto de *coincidentia oppositorum*" (idem, 79 - 80).

El camino de regreso a casa que, por su lado, emprenden las dos mujeres de la historia de Zamfirescu, es un camino ritual de vuelta al origen, guiadas por el libro como símbolo fundador de la cultura y conforme al rito de la lectura, que aísla a quien lo practica conduciéndole por el interior de sus propias certezas.

A su vez y para terminar, los encuentros del Barón y sus amigos, con sus continuas subidas y bajadas por las viviendas en donde se citan, realizan la ruptura de niveles entre lo superior y lo inferior, el Cielo y la Tierra: "siento debilidad por los edificios de varios pisos. Se sube, se baja. Se sube, se baja [...] Sin principio ni fin" (idem, 83), "Se las habían con personas distinguidas, hombres y mujeres de mundo que frecuentaban las embajadas, que estaban ya iniciados. Quiero decir que habían descubierto ya el secreto de los pisos: subir y bajar, subir y bajar" (idem, 84) y que habitan un jardín edénico en versión mundana y

moderna (Vighi, 1988, 35): "personas instruidas que sólo se mueven en círculos distinguidos, que viajan al extranjero" (Eliade, 1994, 101) y en cuya presencia, "Ya no se oía hablar más que inglés y ruso. Caballeros con barbita, de frac y condecorados, señoras con traje de noche largo y ¡qué joyas, Dios mío, qué joyas!" (idem, 94).

Este grupo de personajes de "El puente" reúne, en resumidas cuentas, a seres que viven de un modo excepcional: "esos seres superiores, el teniente y los dos estudiantes, llevan una existencia diferente de la nuestra. Podría ir más allá y afirmar que han hecho de su existencia un ritual" (idem, 75), que

veneran los mundos nobles, los universos ideales. Ya les he dicho que su existencia se desarrollaba en un plano elevado, que me atreveré a llamar metafísico, teológico. Pues, en el fondo, ¿qué buscan esos jóvenes a no ser la realidad última que, para nosotros, humanos, queda empañada, camuflada por tantas ilusiones y errores? La buscan y me atreveré a añadir que, a veces, la encuentran (idem, 78).

Extraordinario es también Valentin Iconaru, quien, como por lo demás todos aquellos que pronuncian la expresión "*à l'ombre d'une fleur de lys, au paradis*", tampoco interviene directamente como personaje en la narración sino en la medida en que los demás se apropian de su presencia y sus palabras (algo que es común a otros "profetas": piénsese meramente en Jesucristo). Ejemplo manifiesto de la ambivalencia de lo aparentemente banal que esconde en sí el más importante de los misterios, Iconaru es alguien que

ne semblerait pas très intelligent. Il ne veut pas apprendre convenablement le français, bien qu'il sache le lire et qu'il lise tout le temps, mais il ne lit que des livres sur les animaux [...] ce jeune homme, aussi ahuri qu'il soit (Eliade, 1985a, 148),

"Mais ce Valentin est un demeuré! [...] un petit jeune homme qui baragouine à peine le français!" (idem, 155), pero que se desvela completamente desconocido para quienes lo rodean, ya que en realidad "Valentin parle assez bien le français [...] et il est très apprécié au Muséum. Il a fait des observations sensationnelles sur les coléoptères de la zone alpine. On a publié plusieurs articles de lui... Bien entendu, sous pseudonyme" (idem). A causa de su doble naturaleza contradictoria, entre lo insustancial y lo profundo, por mostrar y disimular lo fabuloso, se convierte en el mensajero y el guía del camino al Paraíso: "C'est *lui*, c'est Valentin qui avait raison [...] *Valentin a compris*" (idem, 162 - 163).

Sanda Irineu, antigua novia de Pantelimon, es también, como en el caso anterior, el elemento clave del relato, a pesar de que la información sobre ella se reduce a unos pocos datos sobre su pasado. Instando a Pantelimon a plantearse el valor de su pasada relación y de lo que ella misma significa, mediante un mensaje en *Scînteia* que cita la Bienaventuranza de los "pobres de espíritu", el único enviado en rumano y descodificable de acuerdo a las fases lunares de Uganda, país en donde reside tras su fuga de Rumanía: "C'était son expression favorite, murmura Pantelimon, rêveur. Elle n'arrêtait pas de me la répéter. À l'époque, je trouvais ça humiliant, je ne comprenais pas pourquoi elle me le disait. Pourquoi justement à moi?" (Eliade, 1984c, 342), Sanda Irineu pretende conseguir que su antiguo novio descifre el sentido de su existencia personal.

Pantelimon debe retroceder al año 1966 para corregir su incomprensión anterior:

El error del joven, que él procura comprender, se ha compuesto de un fracaso de la imaginación, de una inhabilidad para leer los "signos" de lo sagrado. Por esta razón Pantelimon no puede *reconocer* en su prometida, Sanda Irineu, la encarnación de la mítica figura de femenina espiritualidad o *Anima*, o, por recurrir a una analogía literaria, una nueva encarnación de la Beatriz de Dante. En este nivel más que implícito, el mensaje profundo de la historia es uno de amor - un amor particular en el corazón del amor cósmico que mueve el sol y las otras estrellas (Calinescu, 1989, xxiv).

Como en otras ocasiones, y tal como hemos indicado en otras páginas de nuestro estudio a las que remitimos, en las de este relato la mujer se transforma en instrumento de conocimiento, que gracias a la experiencia del amor, esencial como la muerte, permite acceder a una nueva dimensión ontológica; lo que se refuerza por el hecho de que el protagonista escucha de Pantazi la frase sobre los "pobres de espíritu" en el momento del año más propicio para ello, el solsticio de verano o día de San Juan, cuando el Cielo se abre y es factible la comunicación con lo trascendente. Es interesante señalar que ambos componentes forman parte asimismo tanto del entramado conceptual de la narración como de su configuración estructural.

En definitiva, la principal característica que destaca en los personajes que acabamos de analizar es su capacidad de vivir lo fantástico sin manifestar la menor extrañeza ante ello, considerándolo algo normal, tal como escribe Mircea Eliade (1973, 443: 28 de diciembre de 1963):

Dans la nouvelle que je suis en train d'écrire (*Le Pont*), je voudrais faire comprendre jusqu'à l'obsession son sens secret: *le camouflage des mystères* dans les événements de la *réalité immédiate*. Faire ressortir, par conséquent, l'ambivalence de tout "événement", dans le sens qu'un "événement" apparemment banal peut révéler tout un univers de significations transcendantes, et qu'un "événement" apparemment extraordinaire, fantastique, peut être accepté par ceux qui le vivent comme quelque chose qui va de soi et dont ils ne songent même pas à s'étonner.

Por otro parte, también es posible definir las dos categorías de personajes que los textos nos presentan, como integrada una por los instalados en la realidad última, *el ser* (Eliade, 1994, 96), y otra, por los que la buscan; y son éstos, precisamente, los que se hacen semejantes a los lectores, como escribíamos al inicio del capítulo. De forma más amplia y en esta misma dirección, podríamos añadir que los personajes del escritor e historiador de

las religiones ven "más allá", pero que lo que se les revela permanece incomprensible y desconocido para el lector. Su diferencia estriba en el modo de situarse ante esa realidad:

Estaba usted allí de *modo natural*, inconscientemente, en cierto sentido, porque aún no se había formulado la pregunta. Pero ¿qué será de nosotros, que, al habernos formulado la pregunta, ya no podemos recuperar la espontaneidad pura, la manera natural de ser? ¿De nosotros, que hemos perdido la inconsciencia beatífica de los niños y los ignorantes? (idem, 100).

El conocimiento es una herida y una tragedia, y el deseo de adquirirlo constituye el "pecado original" que produce la expulsión del ser humano del Paraíso. La toma de conciencia del "yo" y su separación del resto de lo real, resultado de interrogarse "¿Quién soy?" (idem, 78), hace perder su inocencia al individuo, que para recuperarla debe transformarse en un niño o un "pobre de espíritu". La vuelta a la armonía: "Quand nous serons tous au paradis, à l'ombre d'une fleur de lys, je comprendrai ce que me raconte ce lézard..." (Eliade, 1985a, 148), consiste en superar dicha escisión:

Que celui qui n'a parlé qu'à son chat [...] essaye de parler à d'autres animaux [...] À force d'amour et de patience, il les comprendra - et alors il s'éveillera et s'émerveillera de la splendeur de sa propre existence..." (idem, 162);

lo cual sólo es posible acertando con otra pregunta: "il y a eu beaucoup de pauvres en esprit en ce bas monde. Mais Parsifal reste incontestablement le plus fameux. Car il a été le seul à demander: où se trouve le Saint-Graal?" (Eliade, 1984c, 342), que, como explica Eliade, regenera o santifica la Naturaleza: "estas pocas palabras eran el problema central [para] el Cosmos entero: ¿Dónde se halla lo real por excelencia, lo sagrado, el Centro de la vida y la fuente de la inmortalidad? ¿Dónde estaba el Santo Graal?" (Eliade, 1983a, 58 - 59).

Como a Pantelimon, a todos los demás protagonistas de estas narraciones y a los lectores, se nos incita a comprometernos en la busca de lo esencial, sin que importe si llega a encontrarse. El resultado del esfuerzo puede ser tan banal como el conflicto de "La pèlerine" ("Le mystère des journeaux antidatés est un pseudo-mystère" [Eliade, 1984c, 319]), que ciertos personajes han tenido que resolver para, al final, encontrar contestaciones evidentes: en lo más obvio está la respuesta siempre que se sepa descubrir, es decir, indagar, es decir, siempre que se haya iniciado el camino de la búsqueda, que es la verdadera respuesta.

Me gustaría resumir la propuesta de Eliade: la interpretación es fundamentalmente una búsqueda, y en última instancia una búsqueda por la búsqueda misma; cuando la búsqueda termina, por cualquier razón y sin tomar en consideración el resultado, la actividad interpretativa pierde su *raison d'être* y el propio significado desaparece (Calinescu, 1989, xxiv).

Como escribíamos al principio, todos estos relatos, e incluso la totalidad de la escritura creativa de Mircea Eliade, pueden ser interpretados, y así lo hace Culianu, como una ilustración del proceso de generación de un mito.

El mito, el mito para el que lo crea, no para el que lo discute como historiador de las religiones, es una función de desigualdad [...] Sin darse cuenta, el compañero con mentalidad lógica es manipulado por aquel que, siendo ilógico, no responde a sus criterios de interpretación. El mito nace de la incoherencia entre el mensaje y la racionalidad del hermeneuta, que no quiere admitir la posibilidad de la incoherencia (Culianu, 1995, 249).

Al igual que en los relatos estudiados en el segundo epígrafe de este capítulo, lo fantástico aparece en relación a la ciencia moderna, y, como en el anterior, el procedimiento de desentrañar para buscar la "libertad absoluta" juega un papel central. Pero este

desciframiento, imprescindible en lo que el crítico citado llama "el ciclo del espectáculo y la criptografía", no conduce aquí a nada más que a la misma operación descifradora (idem, 255). La hermenéutica tiene un carácter existencial y es la "*técnica principal de supervivencia y liberación*" (idem, 256), aunque el significado que establece no está fuera de ella, sino que consiste en la propia actividad interpretativa, única productora de misterio, que para serlo debe conservarse como tal.

El Grial es de veras un factor de sentido, de elevación moral y de equilibrio sólo mientras dura su búsqueda: cuando se encuentra - es decir, cuando la facultad hermenéutica deja de ejercitarse - es factor de muerte. *Porque el Grial no es nada, y su búsqueda no es lo que nos acerca a él, sino lo que nos separa* (idem, 257).

Es más, como sugiere M. Calinescu (1982, 151), lo que los textos pretenden es que los signos y símbolos sean buscados e interpretados incluso "*si no están ahí*".

La lucha por reconocerlos, la dificultad de llegar y mantenerse en el centro de la existencia, es compartida por todos, iniciados o no:

¿por qué resulta todo tan duro, sin embargo? ¿Por qué tenemos todos que andar preocupados, de la mañana a la noche, sin tregua, por qué tenemos que partir de cero cada mañana, siempre lo mismo, otra vez lo mismo? Y no sólo nos resulta duro a nosotros, los que somos como todos, cada uno con sus asuntos y sus preocupaciones. También les resulta duro a los seres superiores [...] Y eso no acabo de entenderlo [...] que esas personas no consigan afincarse en la forma que desean, que no puedan descansar (Eliade, 1994, 101).

Si algunos de los personajes que hemos encontrado son evidencias de la presencia de otro modo de la realidad, sagrado o fantástico, lo mismo sucede con diversidad de objetos, frases o, de nuevo, entes de ficción (o los propios textos, literarios y científicos, de

Mircea Eliade, de los que todo lo anterior no es más que una metáfora) que reflejan el mundo que percibimos por los sentidos: "Ahora bien, a mí lo que me interesa antes que nada es *este mundo*, pues aquí están camuflados los misterios y por ello mismo, sólo *aquí*, en una existencia encarnada, contamos con alguna oportunidad de tener acceso a su revelación" (idem, 104).

Lo más nimio puede esconder lo extraordinario, de la misma manera que lo trascendente se camufla en lo más superficial:

no podemos conocer nunca la realidad última o [...] podemos conocerla *en cualquier momento* si aprendemos a reconocerla bajo sus infinitos *camuflajes de apariencia*, en eso que llamamos la realidad inmediata, y que los hindúes llaman *maya*, palabra que podría traducir por *irrealidad* inmediata (idem, 96).

Entre todos estos elementos debemos señalar, en primer lugar y evidentemente, los instrumentos de paso, las escaleras, las puertas, los puentes que tanto abundan en el relato de igual título: "comprendemos que existen un umbral y una cortina aquí mismo, ante nosotros" (idem, 88), "Siempre existe una salida, existe un umbral, un puente" (idem, 100), "el puente de Cernavoda *podría camuflar* un misterio [...] El simbolismo [...] nos dice que el puente es un tránsito hacia otra cosa, hacia otro mundo, hacia otra manera de ser" (idem, 104), pero que pueden adquirir otros aspectos, como la de los camiones en "À l'ombre d'une fleur de lys..." (Eliade, 1985a, 165).

Su aparición se contrapone, en cualquier caso, a la de otros términos que manifiestan la imposibilidad de llegar a lo fundamental del ser y que concurren en ser espacios cerrados, aún más, asfixiantes:

El símil más adecuado es, sin embargo, el de una habitación sin puertas ni ventanas, o algo más sugerente: al llegar al final de un túnel, tropiezan ustedes con las rocas de una montaña; entonces

intentan dar marcha atrás, pero no lo consiguen. Ni siquiera consiguen darse la vuelta, porque notan las rocas pegadas a la espalda, tropiezan con ellas, las sienten también contra la cabeza, cada vez más encima, al parecer, amenazando con aplastarlos y, sin embargo, se dicen ustedes: *¡Tiene que haber una salida!* Pues bien, señores, yo les aseguro que *hay* una salida. Pero, claro, está en otro plano. Y me atrevo a especificar: en otro plano de *lo irreal* [...] nos devuelve a la luz en el preciso instante en que [...] nos creíamos para siempre prisioneros de este sarcófago de piedra, encerrados en esta cripta estrecha y helada, en el corazón de la montaña (Eliade, 1994, 86).

El ataúd, la cripta, el túnel y la habitación son imágenes que proceden de la teología negativa de Nicolás de Cusa y que el filósofo utiliza como emblemas alegóricos del fracaso hermenéutico.

La variedad y complejidad de los "objetos mágicos" presentes en "La pèlerine" es más amplia, desde la capa de Zevedei, marca del personaje, hasta los periódicos manipulados (con la paradoja de que sea precisamente *Scînteia*, el más ajeno a cualquier intención espiritual, el que publique, aunque en clave, los mensajes religiosos y filosóficos; lo cual demuestra, una vez más, que todo puede convertirse en indicio, hasta de su contrario).

Matei Calinescu escribe que

el simbolismo de la capa o del abrigo subraya las asociaciones esotéricas producidas por la imaginería de la ropa (tapando, protegiendo, ocultando, cubriendo con discreción), y semejantes asociaciones intensifican el sentido de misterio derivado de un relato de mensajes cifrados y comunicaciones apócrifas (1989, xvii).

Como el resto de los signos que estudiamos, la esclavina, que es exactamente lo que viste Zevedei, llama la atención sobre sí en la misma medida en que su figura, al reclamar el interés e impedir ir más allá de ella, cubre y oculta su sentido.

Zevedei mismo es un síntoma: "Il se conduit comme s'il voulait attirer l'attention afin de *ne pas pouvoir être oublié*" (Eliade, 1984c, 314) que alude a la verdadera dimensión de todos ellos: "moi, ce qui m'intéresse, c'est 'le problème du temps', et von Braun illustre à merveille le triomphe de celui qui a su voir *loin*, par-delà les années, au-delà du temps" (idem, 318).

Lo más trivial puede ser una señal, pero eso no impide que lo sea lo más previsible, es decir, el lenguaje. También las palabras enseñan y ocultan en mensajes crípticos o en expresiones, como aquélla sobre la que gira el último cuento del escritor rumano, y bajo cuya evocación se reúnen sus protagonistas.

Al igual que sucede con esta frase, "*à l'ombre d'une fleur de lys, au paradis*", los signos son una ruptura dentro de lo cotidiano - profano y marcan la existencia entera, ayudando a vivir en los momentos cruciales:

Mais ce qu'il a dit m'a profondément impressionné [...] plutôt la conception philosophique, et peut-être mystique, qu'il a exprimée comme ça, tout à coup, sans que rien ne l'ait préparée [...] Et plus tard ils se sont mis à m'obséder [...] Depuis, je ne peux plus les oublier. Chaque fois que je passais par un grand danger [...] je me rappelais ton ami [...] et je l'entendais: "Si. *À l'ombre d'une fleur de lys, au paradis...*" (idem, 142 - 3),

Por este motivo será fundamental desentrañar la clave, situar el signo, saber, por ejemplo, la continuación de la historia (idem, 149)...

La totalidad de estos elementos, personajes, objetos, palabras, ayudan a atravesar el velo de las apariencias y a identificar lo "real" bajo la superficie de las cosas. No obstante, en ningún caso se trata de algo que suceda la primera ocasión en que se manifiestan, sino que tal reconocimiento se debe a su presencia insistente. Nada se convierte en un signo o un presagio apareciendo aislado y una sola vez, pues sólo su reiteración le confiere ese carácter. En este punto llegamos al concepto clave en estos textos literarios del escritor

rumano: el de la repetición, el del ritual. En palabras de Ieronim Thanase en Les dix-neuf roses, que perfectamente podría suscribir Eliade:

la répétition et la reformulation permanente de ces pensées constituent pour moi plus qu'une volupté intellectuelle. Une émotion esthétique bien plus forte que réciter un poème. [...] j'aime me répéter chaque fois que j'en ai l'occasion, répéter d'une façon en quelque sorte *rituelle* (Eliade, 1982, 84).

Repetir es necesario porque insistir es luchar contra el olvido: "Es verdad que pasa cada cosa... [...] Cosas que se nos olvidan con frecuencia" (Eliade, 1994, 76), y olvidar es perderse y no conseguir conocer lo esencial: "Es cierto [...], si olvidamos, nos extraviarnos" (idem, 91).

Los personajes de "El puente", Pantelimon en "La pèlerine", los de "À l'ombre d'une fleur de lys..." se manifiestan, en algún momento, incapaces de recordar datos supuestamente fundamentales: "Lo raro es que, ahora que se lo estoy contando a ustedes, no me acuerdo muy bien" (idem, 82), "había olvidado a la vieja ciega y a la muchacha" (idem, 91), "¡Hasta qué punto (por completo) podemos llegar a olvidarnos de lo esencial!" (idem, 90); "Vous ne vous souvenez de rien?" (Eliade, 1984c, 310); "Exaspérant, que j'aie pu oublier!" (Eliade, 1985a, 143), "je n'ai pas compris et j'ai oublié..." (idem, 162). El problema se agrava en cuanto a su falta de memoria se suma la impotencia para concentrarse en el presente y mantener el hilo del discurso, y la dificultad para expresarse: "je ne sais pas par où commencer pour tout expliquer" (idem, 139), "Il a dit [...] d'autres choses que je n'ai pas comprises et pas retenues..." (idem, 162).

La cuestión del recuerdo se une indisolublemente a la del reconocimiento, ya que sólo es posible conocer aquello descubierto previamente:

a todos nos suceden todo tipo de cosas, pero que, desgraciadamente, las olvidamos. Y, cuando no las olvidamos, no sabemos reconocerlas. Con una pizca de imaginación, habría podido reconocerlos a ustedes y entonces habría recordado también cuanto habría debido recordar... (Eliade, 1994, 106).

Por tanto, los signos no van a limitarse a advertir que existe el plano de lo fantástico - sagrado, sino que, con su estar ahí, lo hacen consciente y vívido: "había venido para despertarme" (idem, 90); aunque "sólo lo comprendemos *la segunda vez*. Esto es lo que gusto de llamar el misterio de la primera repetición..." (idem, 88). A la primera vida, humana e histórica, la sigue una segunda, la que, al reiterarse, anula la ley del devenir y cuyo modo de ser es cualitativamente diferente. Esta vida espiritual es establecida mediante el ritual.

El ritual consiste en la repetición de una revelación primordial que no se ha percibido anteriormente y que nunca lo será de modo racional. La realidad última se alcanza en exclusiva a través de lo fantástico - sagrado: "el ritual santifica a diario la vida de estos hombres superiores" (idem, 85), por identificación extática (el movimiento ascensional que corresponde al trance y que se representa con la imagen del subir o cruzando el umbral a lo desconocido) y por revelación, únicas vías que proporcionan la certidumbre de su existencia sin pruebas ni argumentos reales. De este modo, el rito es una salida, la participación sin saber en qué: "la existencia vivida como ritual. Ritual en el sentido de secreto, misterio, sacramento..." (idem, 76).

Sólo el rito encarna el misterio, facilitando la resurrección y el renacimiento en el mundo del espíritu: "Les he dado la clave: piensen en la historia de las religiones [...] *La segunda vez*, es decir, nacido por segunda vez, es decir, que *re-nace*, que ha resucitado de entre los muertos; en pocas palabras: *nacido al mundo del espíritu*" (idem, 86); lo que implica, de alguna manera, una pérdida de la condición humana, al menos en su dimensión social, puesto que, sumidos en ese nuevo plano, quizás no se sea capaz de volver a integrarse en el cotidiano:

el teniente [...] había muerto para el mundo, pues, de pronto, se halló desligado de todo y de todos y, como esta muerte suponía su libertad, era, como tan bien lo expresan los hindúes, "un muerto en vida" [...] Así que, todas las noches, cuando comienza el ritual, corre el riesgo de no despertarse, quiero decir de no volver a *este mundo* [...] En esta vida no se nos pide que seamos inmortales ni indestructibles; lo único que se nos pide es que estemos vivos (idem, 97 - 8);

y "¿cómo volver a *este mundo*, tras haberse convertido en espíritu puro?" (idem, 103). Cada noche una nueva prueba del ritual exige detallar cuál sea el origen de la vida:

la vida, esta plenitud del cuerpo, la hermosura, la virilidad, la fertilidad, todas estas cosas no se consiguen con el espíritu, no las concede el *atman*, sino la diosa mayor, llámenla Afrodita si quieren [aunque sus nombres sean infinitos]. Ella es la fuente de la vida, de *esta* vida, en *este* mundo (idem, 98).

Es imposible no constatar que "nosotros *sabemos* que tenemos que pasar por el puente. Repito, *lo sabemos*, y también sabemos lo que ello podría significar: que es posible que lo pasemos y que no podamos ya regresar..." (idem, 101), pues "el simbolismo no puede brindarnos de antemano garantía alguna referente a la naturaleza de ese *otro mundo* al que llegaremos, o sobre esa *otra forma de ser* que adquiriremos..." (idem, 104).

De ahí una cierta nostalgia de la realidad que se pierde y la alegría, y el temor, del que se dispone a dar el paso crucial:

me atrevo a afirmar que soy feliz, cada vez más feliz. El teniente también me ha avisado de esto: se siente una placidez indescriptible en el instante mismo en que el miedo se apodera de nosotros, en que se apodera de nosotros por todos los lados a la vez, en que brota de las profundidades, del corazón de la vida y, si, en ese instante, no se dice uno: *¡Tiene que haber una salida!*, está perdido,

ya no puede dar marcha atrás, [...] Siento esa placidez, siento que me invade el miedo, y me digo, y se lo digo también a ustedes: *¡Hay una salida!* (idem, 105).

En todo ritual existe la intención de fijar un determinado conocimiento y ayudar a su conservación, pese a los avatares históricos por los que puedan pasar quienes lo celebran. Para finalizar estas páginas, aún debemos, indagar en qué consiste, según los presentes textos del autor e historiador de las religiones, ese saber tan valioso.

Una y otra vez el ser humano se topa con un misterio en el que presiente la "verdadera" realidad, distinta a la diaria que percibimos con nuestros sentidos; y cada vez está obligado a tratar de desentrañar su clave y a comprenderlo. Como en la búsqueda del Santo Grial, los objetivos que persigue con ello son el de recorrer un trayecto de perfección espiritual que lo conduzca desde la ignorancia a la sabiduría, y, con igual importancia, la redención de la Humanidad. Ambas finalidades están reflejadas en los tres relatos que comentamos, aunque en diferente proporción y manera.

En "El puente" predomina el primer interés, sobre todo en la medida en que su eje central lo constituye la historia del teniente, con su "despertar" al Ser, y los comentarios por parte de Onofrei, quien vuelve continuamente sobre el problema de su esencia y de la epistemología. Esta cuestión es la que explica la abundancia de referencias a Nicolás de Cusa en el texto; ya que, como en su teología negativa (idem, 74), se acabará afirmando que no es posible alcanzar el conocimiento ni llegar a definir el más allá, que sólo puede ser determinado negativamente. Por este motivo, se debe renunciar incluso a intentarlo, al menos en los términos de la experiencia inmediata, que sólo consigue percibir fragmentos y tensiones: el bien y el mal, el calor y el frío, lo corto y lo largo, todas las oposiciones existen sólo en el mundo de las apariencias.

Tal el concepto de Dios en la filosofía de Cusa, lo trascendente es definido como "coincidentia oppositorum" (idem, 73), de lo que se deriva que toda afirmación sobre la materia ha de ser corregida por la negación correspondiente, pudiéndose indicar únicamente

lo que no es, sus características negativas. No es posible conocer lo extraordinario, la realidad última o esencia de la divinidad; y hay que resignarse, como respecto a cualquier saber, con la conciencia de su falta, lo que se llama "docta ignorantia": una ignorancia culta, instruida, resultado del esfuerzo humano por discernir la infinitud divina y el reconocimiento de la propia finitud.

La razón no es útil para la tarea citada, porque se rige por el principio de no contradicción, que la invalida para asimilar la coincidencia de contrarios. Por ser consciente, la hermenéutica fracasa; malogro que causa el miedo al más allá y que, en última instancia, explica la incomprensibilidad de las historias y del cuento "El puente" y, en definitiva, también de toda la prosa fantástica de Eliade.

Este carácter se hace sobre todo evidente en los relatos del último periodo de su producción. Como escribe Marco Cugno, en ellos se asiste a una progresiva divergencia entre las "certezas" del estudioso, transferidas en la "poética", y el narrador y su "práctica del texto". El significado es ahora "presentido pero inaccesible para siempre e incomunicable" (1990, 53).

Los "universos de la imaginación" a los que parecía destinada una renovada función fundadora y reveladora, se vuelven opacos, lo real "grisáceo" no abre más las ventanas sobre el "sentido"; nada se "revela" más; el "código" es ilegible porque la "clave" es desconocida. Esto parece ser el mensaje extremo del Eliade narrador, que no desentraña más, [...] una presumible "nueva mitología" salvadora, sino que enreda los enigmas siempre más indescifrables. Un narrador que pasa [...] de una situación en la que "el mensaje es claro para quien lo transmite, pero oscuro para quien lo recibe" [...] a una situación en que "el mensaje es contemporáneamente oscuro para quien lo transmite y para quien lo recibe" (idem).

Ya que no podemos razonar, quizás podríamos intentar entender, lo que es posible únicamente mediante el camino de la revelación. El testimonio de la existencia de una

salida, de la superación del Tiempo y la muerte, no sirve para mostrarla directamente, pues se trata de una cuestión de la Gracia: "Menos mal [...] que el Señor puso en la tierra, por nuestros pecados, la viña y las uvas negras..." (Eliade, 1994, 99), el paraíso y la fuente de vida:

existe una misteriosa solidaridad entre la viña, el racimo de uvas negras y la diosa mayor; [...] en determinadas ocasiones, la viña nace del cuerpo desnudo de la diosa y [...] en otras, el racimo de uvas negras es la propia boca de la diosa, esa boca que esparce la vida, la riqueza, la fertilidad, la suerte, la placidez (idem, 103).

Es muy interesante subrayar, pero sin profundizar en ello, respetando la intención de un texto y un escritor que evitó siempre decantarse de forma clara en este sentido, como en "El puente", la revelación remite a imágenes del cristianismo, desde el nombre de uno de los mensajeros, Emmanuel, a la Cena como misterio eucarístico tras el que actúa la iluminación, el recuerdo de Josafat y, sobre todo, hasta la imagen omnipresente de la viña que no es otra que Jesús ("Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador": Jn. 15, 1), condenado a morir por nuestros pecados.

La Gracia no afecta a todos, sino que ciertos individuos son elegidos, al igual que en "À l'ombre d'une fleur de lys..." solamente algunos camiones desaparecen: "Ces mystérieux camions transportent une foule de gens sélectionnés dans tous les pays" (Eliade, 1985a, 165), destinada a constituer una nueva Arca de Noé (idem) en la que, como ya se sugería con la misma imagen en "Le temps d'un centenaire" y "Dayan", se salvan quienes deberán reconstruir la civilización.

Tal selección depende de si se es capaz o no de descubrir y entender los signos que desde todos lados se nos dirigen: "il s'agirait de signes qui nous sont adressés et que certains d'entre nous savent interpréter [...] on ne cesse de nous faire toutes sortes de signes. Ouvre les yeux et donne-toi la peine de les déchiffrer" (idem, 165).

La redención de la Humanidad, el segundo propósito que persigue la obtención de la sabiduría, es obra de unos visionarios que pueden ser cualesquiera. La incitación, "une puissante offensive spirituelle" (Eliade, 1984c, 340), a modificarse espiritualmente predomina en "La pèlerine", empezando ya por el lema de la primera página de *Scînteia*: "Réveurs de tous les pays, unissez-vous" (idem, 313).

"La pèlerine" responde a la preocupación por el final de la Humanidad y su salvación, que pasa por una reconciliación general, ejemplificada en los textos del periódico, declaraciones de valor universal que nos recuerdan valores que deben ser transmitidos y no olvidados (idem, 340); y también en la vida de Zevedei con sus dos fases antagónicas:

Car, à force d'essayer de comprendre, comme il dit, l'unité fondamentale des deux phases antagoniques de sa vie [...] il a abouti à la conclusion que seule une réconciliation universelle, autrement dit la paix mondiale, peut sauver l'humanité de la catastrophe (idem, 340).

El fin de la Historia coincide con el final de un ciclo cósmico, y sucederá sin que pueda explicarse; pero, puesto que a lo largo de ella, siempre ha ocurrido ligado a formas del presente, en nuestra época se asociaría al predominio tecnológico. Si bien la esperanza del cambio está clara, la formulación del cómo es únicamente una hipótesis.

Comoquiera que sea, la expulsión del Paraíso toca a su fin y culminará en un "retour béatifique, triomphal" (Eliade, 1985a, 157) para el que hay que prepararse.

El mensaje de Valentin Iconaru coincide en esta dirección, y el mismo título del relato en que aparece, "À l'ombre d'une fleur de lys", resume la relevancia de su contenido.

La flor de lis, durante la Edad Media considerada "emblema de la iluminación y atributo del Señor" (Cirlot, 1995, 279), proyecta su sombra en el Paraíso; primero, en el terrestre, es decir, en Rumanía: el territorio del recuerdo y la nostalgia, de la infancia y juventud abandonadas; edades en que no existe la conciencia de la muerte ni la del tiempo,

como tampoco en el Jardín Edénico. Las resonancias de la imagen, en este caso, se dirigen hacia unos lectores rumanos; sin limitarse a ellos, sin embargo, en cuanto que, tal como vimos, pasa a hacerse universal.

Percibimos siempre, en definitiva, la sombra del pasado y de lo trascendente planeando sobre la vida humana. El país balcánico y el Absoluto, de índole sagrada, son el doble fondo sobre el que la existencia, a distintos niveles, se recorta; un fondo que no se puede obviar y del que vienen asimismo toda la protección, la seguridad y el sentido de la vida.

Para concluir, podemos decir que en estos tres relatos de Mircea Eliade y, singularmente, en el último de ellos, que cierra la totalidad de su producción literaria, figuran las que fueron sus mayores preocupaciones en su trayectoria vital y en la obra escrita con posterioridad al fin de la 2ª Guerra Mundial, aunque en algunos casos estuvieran presentes desde sus inicios como creador y estudioso: la recuperación de un espacio fuera del tiempo, el recuerdo de Rumanía, la amenaza tecnológica observada positivamente, el peligro del olvido y de la pérdida del significado, la necesidad de salvar la civilización y de salvarse como individuos, la inteligibilidad y transmisión del mensaje. Ideas que se hacen llegar a unos personajes que son trasunto de los lectores, y que, como éstos, reciben su contenido como una enseñanza destinada a cambiar sus vidas.

Resumiendo, estamos ante una literatura cuya verdadera finalidad es la formativa. Los dos planos que han constituido hasta este momento la base de nuestro análisis, el de la relación entre los distintos factores narrativos y el de su significado, se encuentran en un tercero, el pragmático, proyectándose sobre la cuestión del valor de un texto literario: una obra puede funcionar solamente en el primero y se manifiesta, de esta forma, válida para su tiempo; puede funcionar sólo en el segundo, y resulta válida para algunos. Únicamente si dicho valor se verifica en el último, posee una verdadera vigencia, porque es la lectura, acto de "realización pragmática", la que permite juzgar sus logros o fracasos, y en qué consisten éstos.

Todo el esfuerzo de Eliade se orienta a la "remitologización" del mundo, en lugar de a su "desmitologización", o sea, a descubrir los ocultos componentes míticos de realidades o acontecimientos profanos en lugar de exponer los elementos profanos contenidos en el mito (Calinescu, 1982, 156 - 157). Su pretensión no es otra que enseñar un camino, un código que ayude a comprender y guiar al lector, un lector activo, entre los signos que lo rodean (Simion, 1982, 136).

Pese a todo, el misterio no queda resuelto, la trascendencia no queda desvelada. Más allá de las narraciones sólo resta la incertidumbre e, insistiendo en que con "*À l'ombre d'une fleur de lys...*" nos encontramos ante el último texto creativo del autor rumano, el silencio.

Queremos saber más, pero ya no hay palabras ni nadie que pueda respondernos... salvo una promesa: "Bueno, pues si consiguen ustedes formularse correctamente la pregunta, encontrarán de forma implícita la respuesta" (Eliade, 1994, 79).

4.7. La construcción de la realidad literaria.

Llegados al punto final de nuestra exposición sobre la prosa fantástica de Mircea Eliade, hemos de reconocer que nos enfrentamos a una lectura larga y compleja, en la que hemos ido ofreciendo de manera dispersa y progresiva los diversos elementos que configuran lo real y lo fantástico que ahora conviene retomar, destacando los procedimientos fundamentales que permiten el paso del uno al otro.

Como hemos ido viendo, todas las narraciones empiezan con una situación dada, ya iniciada, dentro de unas circunstancias espacio-temporales fijas, reconocibles como reales aunque no siempre se identifiquen con exactitud. El centro del relato, es decir, el eje alrededor del que se desarrolla la acción y gira el resto de factores narrativos, entre ellos ese espacio y ese tiempo, es siempre un personaje protagonista que funciona como medio a través del cual se realiza un Acontecimiento extraordinario. Dicho suceso, que podemos considerar como un "milagro" en cuanto que no responde a las leyes naturales del Universo, puede ser de diferente índole, pero todas sus variaciones comparten el que manifiestan la

existencia de un Tiempo distinto al ordenado y lógico que vivimos de ordinario. Se trata de un Tiempo en el que presente, pasado y futuro se anulan y en el que todo es un "eterno retorno", un continuo ahora intemporal.

Por esta razón el personaje que propicia el cambio, y con él todos los demás, carece de cualquier psicología o de historia, y no conocemos su biografía anterior ni las consecuencias de lo que en el texto está pasando: interesa como catalizador de una transformación que es solamente posible gracias a él (hasta el punto de que a veces se hallará exclusivamente en sus palabras), porque ni el tiempo ni el espacio existen fuera de la percepción del ser humano.

Únicamente él tiene memoria y conciencia del futuro; y, por tanto, sólo él puede advertir la perturbación que se produce dentro de ese Tiempo al que está habituado, y con éste, en tanto que no se conciben el uno sin el otro, dentro del Espacio que le rodea. Otro Tiempo implica otro Espacio.

El tipo de modificación que tenga lugar dependerá del tipo de Milagro con que nos encontremos, así como éste último, del tipo de personaje en que se efectúe.

Por un lado, tenemos personajes que son ellos mismos el milagro, y en su conjunto cabe diferenciar dos grupos según la actitud adoptada ante este hecho. En primer lugar, remitiendo al lector al epígrafe titulado "La ciencia como hipótesis fantástica", aquéllos a quienes les viene impuesto desde fuera y para quienes dicho Acontecimiento se convierte en una enfermedad caracterizada por un desorden físico que es, ante todo, un desorden temporal.

Sin embargo, hay quien busca conscientemente en sí la salida que le ayude a escapar de la prisión de la rutina y el sinsentido. Los más arriesgados, o quizás los más imaginativos, indagan caminos individuales que nacen como resultado de una vocación artística ("La salvación por el espectáculo"); mientras que los menos se conforman con asumir, para integrarse plenamente en ella, la tradición cultural, religiosa, de la que proceden, y mediante la cual se les revela una concepción ontológica sobre la Creación

distinta a la racional de Occidente ("La tradición y el folklore, origen de lo maravilloso"). En cualquier caso, reconocemos en ellos a Dioses, Héroes, Seres extraordinarios que ejecutan un rito por el que el milagro sobreviene en su interior.

Si a partir de la idea de tradición, Eliade se permite desplegar su imagen de la esencia del pueblo rumano, lo mismo hará en el siguiente epígrafe, "La creación de la ciudad imaginaria: Bucarest y el 'eterno retorno'", con la de su ciudad originaria. En este caso, el protagonista es el que se ha dado en llamar el "hombre banal", y lo que le define, en los términos que estamos comentando, es que el "milagro" es, para él, una extraña aventura en la que se ve sumergido, un accidente que, por otra parte, solamente puede acaecer en Bucarest, y del que no llegará a comprender su alcance metafísico.

Una relativa excepción a lo anterior, a medio camino del último mecanismo de cambio, es El viejo y el funcionario (En la calle Mântuleasa). Decíamos líneas atrás que espacio y tiempo no existen fuera de quien los percibe, hasta el extremo de que cualquier alteración que los afecte tendrá consistencia en la medida en que los personajes la recojan en sus palabras. Ya no contemplaremos el Suceso, sino que simplemente asistiremos a una serie de indicios, de sospechas, "de presagios y signos". También "contar" se convierte en un rito; y el lenguaje en instrumento de evocación de una revelación perdida, en parte porque con el fin de la 2ª Guerra Mundial, desaparece el espacio y el tiempo en el que Eliade la representaba.

Pero, en definitiva, si tuviéramos que señalar un rasgo que caracterizara todos estos relatos del escritor rumano, y con ello su visión filosófica, sería la idea de que lo fantástico siempre está encarnado, de una manera u otra, en el individuo, de que el Milagro no es otro que el de la Encarnación de lo sagrado en un ser humano.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES.

El hombre contemporáneo vive una época caracterizada por la ausencia de creencias, la crisis irremediable de deseos (cuando no el desconocimiento de lo que se desea) y la imposibilidad de integrarse en el mundo que le rodea; todo lo cual le hace juzgarse frágil y extraño en un entorno ajeno y amenazador.

Si la tensión entre el espíritu y la realidad objetiva ha existido siempre, en pocas ocasiones como en este siglo, el individuo la ha sentido con mayor dramatismo. Por un lado, la naturaleza se le manifiesta como un ciclo imparable que todo lo engulle, antítesis de la libertad; por otro, le oprime el peso agobiante y destructor de los Estados e instituciones sociales. En medio de esas fuerzas aniquiladoras, el ser humano vive hostigado por el Tiempo, que se proyecta sobre su destino como un límite de implacable finitud, y por una inevitable sed de Absoluto.

En efecto, para los individuos que somos, occidentales del siglo XX, el problema central no es otro, al igual que lo ha sido siempre y en cualquier lugar para todas las culturas, que la cuestión del tiempo y de nuestra relación con él. Únicamente varía la naturaleza de la respuesta dada; porque, cada vez más limitados a los aspectos puramente materiales de la existencia, negamos, destruyendo la oportunidad de volver a creer en ella, la esperanza en una eternidad trascendente. Con ello, el tiempo se hace muerte que condiciona todas las realizaciones humanas, haciéndolas fracasar.

La crisis de nuestra época no es, en resumen, sino el sentimiento de la nada que nos acecha más allá de nuestras acciones y pensamientos, originando la "ansiedad", afección contemporánea a la que oponemos, sin lograr en muchos casos más que profundizarla, un consciente o soterrado deseo de dimensión simbólica o espiritual.

Es obvio para todo aquel que observe nuestra actual civilización occidental, que vivimos regidos por la idea de la "muerte de Dios", y que ésta es resultado de la consideración de una Naturaleza independiente y de la existencia humana como pura

historicidad. De hecho, esta época es el único periodo de la Historia en el que una cultura ha optado por un modo de ser no religioso o "profano", en que se ha rechazado la trascendencia. Podríamos afirmar, en idéntico sentido, que la modernidad ha enfrentado la religión y una existencia historicista, decidiéndose al final por ésta última (Ricketts, 1978, 110).

En este contexto existencial, la obra de Mircea Eliade no es, en esencia, nada más, y sobre todo nada menos, que la respuesta de un hombre a la pregunta básica sobre el sentido de la vida.

En ninguna página del autor rumano encontraremos explícito este interrogante y, no obstante, la búsqueda de su respuesta recorre los diarios y memorias, se esconde en sus novelas y relatos y es el impulso de partida de sus estudios y su hermenéutica.

Frente a aquellos para los cuales la existencia es un absurdo, Eliade afirma la coherencia y el profundo sentido de todo lo que "es" y, por tanto, de la vida humana; mientras sostiene la posibilidad de situarse en otro horizonte distinto al de lo inmediato. El filósofo rumano niega la muerte de Dios, pese a que su literatura está bajo el signo de la misma, porque, para él, todo ser humano conserva una dimensión religiosa. Todavía podemos decir más, pues, aunque defendiendo la religión según términos usados también por el existencialismo, Eliade elige deliberadamente el modo de ser transhistórico o religioso como el realmente más humano:

Il n'a jamais été plus urgent qu'aujourd'hui de révéler **le sens** et la portée trans-historique qui se cachent **au sein d'une existence condamnée à se dérouler exclusivement dans la banalité immanente et opaque**. Sa signification spirituelle et religieuse, et donc le message "salvifique" de toute expérience, se trouve camouflée dans le profane, dans le flux des activités quotidiennes. Leur découvrir une signification trans-historique équivaut à les décoder, à déchiffrer le message qu'elles recèlent.

Evidemment, le "sacré" se cache toujours derrière le masque de réalités ou d'actions "profanes". L'expérience religieuse consiste justement à "déchirer le voile" et à arracher le masque. Mais de nos jours, cette dialectique du sacré est difficile à mettre en oeuvre (Eliade, 1981a, 161: noviembre de 1973).

El propósito exclusivo de Eliade consistirá en anular la Historia, a partir de la hipótesis de que

solamente la toma de conciencia de las estructuras simbólicas y la metamorfosis que las múltiples formas del simbolismo religioso pueden operar en nosotros son susceptibles de permitir al hombre occidental de hoy dominar el "terror de la historia" y su ansiedad existencial, y conocer su propia plenitud (Allen, 1982, 236).

Su Obra responde en definitiva a una "teoría de la salvación", sólo alcanzable a través de la cultura y del lenguaje, y desarrolla un único tema: el modo específico de existencia en el mundo del ser humano y su decisión de asumirlo. Dicho modo puede concretarse en la intención de vivir como si el mundo tuviera significado, lo que exige que el mito revalorice la experiencia histórica.

A partir de aquí, la Historia de las Religiones queda definida como la disciplina total para hacer comprender la permanencia del "homo religiosus" y su situación existencial, a la vez que como la única disciplina humanística capaz de contribuir al alargamiento del horizonte cultural de Occidente y a su acercamiento al resto de las culturas. Para Eliade, la hermenéutica es una actividad que modifica la conciencia humana y la hace avanzar en su proceso de autoliberación.

Las investigaciones de Eliade enlazan con todas aquellas que, desde la etnología y, sobre todo, la "psicología profunda", estudian los símbolos y mitos y sus estructuras para captar el dinamismo del inconsciente, donde también se encuentran las mismas formas

arcaicas presentes aún en pueblos y culturas primitivas, no siempre del pasado. Cree Eliade que un mayor conocimiento de las culturas exóticas y tradicionales, resultado de la orientación, procedente ya de Marx y Freud, al "desenmascaramiento de lo profundo", ayudaría a renovar con nuevas perspectivas la problemática filosófica.

Pero además, "en su deseo de llegar a interpretaciones suprahistóricas, Eliade acaba necesariamente por emitir juicios de carácter ontológico sobre la naturaleza y la experiencia humanas" (idem, 159), juicios que dan la impresión de ser normativos respecto a cómo se inserta el hombre en el mundo y qué sea la condición humana en tanto que tal (idem, 185).

Si en el plano científico, el estudioso rumano busca el significado de creaciones pasadas en testimonios y documentos reales; la literatura, en ningún caso considerada como una actividad marginal del historiador de las religiones, es definida como un "libre acto de imaginar una paralela o metafórica realidad", capaz de transmitir ese mismo significado. No es extraño, entonces, que su producción narrativa sea calificada de "espacio sagrado" o "epifanía" (Alexandrescu, 1990, 38).

J'ai dit tout d'abord qu'une oeuvre littéraire est un instrument de connaissance. Les univers imaginaires créés par les romans, les nouvelles, les récits, révèlent certaines valeurs et significations propres à la condition humaine qui, sans eux, demeureraient inconnues, ou à tout le moins, imparfaitement comprises. J'ai également insisté sur la nécessité existentielle de la narration, quelle que soit la forme choisie par l'écrivain pour s'exprimer. [...] Mais la littérature épique proprement dite -c'est-à-dire le roman, la nouvelle, le récit- ne saurait disparaître en tant que telle, pour la raison que l'imagination littéraire est le prolongement de la créativité mythologique et de l'expérience onirique. La narration a d'innombrables possibilités, car infini est le nombre de personnages ou d'"événements", aussi bien dans la vie ou l'histoire, que dans les univers parallèles forgés par l'imagination créatrice.

Toutefois, je n'ai pas suffisamment insisté sur les **affinités entre phénomènes religieux et création littéraire**. De même que tout phénomène religieux est une hiérophanie (en ce sens qu'il révèle le sacré dans un objet ou un acte profane), de même la création littéraire montre les

significations universelles et exemplaires dont sont porteurs les hommes et les événements les plus quotidiens (Eliade, 1981a, 340 - 341: 19 de noviembre de 1977).

Podemos concluir afirmando que ambas actividades se complementan como "instrumentos de conocimiento" metafísico con valor soteriológico y se inscriben en el proceso de "remitologización" que según Eliade está en curso (Marino, 1985, 97).

El mito se convierte en literatura por "camuflaje", a través de una serie de intermediarios estructurales (narración, escenario, fábula, personajes), que permiten actualizar el hecho de que "la lectura (moderna) sustituye la circulación y la recepción oral (tradicional), la novela toma el lugar de la recitación mítica. Asistimos a un paso del *mythos* al *logos* en todos los niveles..." (idem, 100).

Desde sus orígenes como "devorador de textos", en sus primeras etapas de formación personal, Mircea Eliade deviene en su madurez un creador de textos que intentan dar una solución a la desazón contemporánea, ejemplificándola o recreándola.

Si la angustia existencial del siglo XX nace en el sentimiento de la carencia de sentido, la literatura del autor rumano creará un ambiente de desasosiego mediante la introducción de un elemento de extrañeza. Su dedicación, exclusiva tras la 2ª Guerra Mundial y el exilio, a la "literatura fantástica" como género más adecuado a sus fines, se justifica en cuanto que, al presentar situaciones absurdas, dejando vislumbrar tras ellas un significado, repite el mundo del hombre contemporáneo para darle una posible salida liberadora.

L'homme contemporain a appris tant de choses [...] par la psychanalyse, par l'ethnologie, par l'histoire des religions, et surtout -les jeunes générations- par les expériences paranormales des drogues hallucinogènes, qu'une nouvelle littérature fantastique, intelligible et significative, pourrait se révéler en liaison avec tout ce que les cinquante dernières années nous ont révélé. [...] Et cette littérature-là lisible, significative, "fascinante" -sera comme une fenêtre sur le *sens*, pour tous les

jeunes enfermés aujourd'hui dans leur propre vide. [...] Nous lirons des histoires passionnantes et vrais, sans qu'elles reflètent pour autant la réalité immédiate, le concret de l'histoire contemporaine et ses messages eschatologiques. Nous retrouverons finalement le mythe, la symbolique, les rites qui ont nourri toutes les civilisations. Certes, on ne les reconnaîtra pas comme tels sous leur camouflage. Ce sera une *nouvelle* mythologie" (Eliade, 1973, 517 - 518: 14 de abril de 1966).

La teoría de la "irrecognoscibilidad del milagro" encuentra de esta forma su correlato en la poética: lo que para el hermeneuta es la dialéctica entre lo "sagrado" y lo "profano", será la de lo "fantástico" y lo "cotidiano" (identificados con lo "inverosímil" y lo "verosímil" respectivamente) para el escritor, quien profundiza desde "la convicción en la supervivencia degradada de lo sagrado en el universo de la imaginación" en el "uso consciente" de ese universo "con una función epifánica" (Cugno, 1990, 49). Por esta razón, su literatura nunca tendrá un carácter evasivo sino "pedagógico" (idem, 51).

La obra de Mircea Eliade se define, en conclusión, por hacer continuas dos formas de expresión independientes y complementarias en él: la propia del estudioso de las religiones y la del creador de ficciones, esta segunda articulada sobre datos de antropología procedentes de su obra científica y filosófica. Con ello se condiciona de manera absoluta la naturaleza de la escritura literaria, que necesita de la teoría para completar su contenido, es decir, que no articulada en un tipo de discurso que diferencie sus funciones propias, queda, en último término, como un "aspecto de la cultura", una oportunidad de afirmar una posición ante el mundo y ante el ser humano, que, paradójicamente, manifiesta "nuestra impotencia ante el absoluto, la expresión de haber aceptado la mediocridad de la vida" (Craciun, 1988, 166).

En nuestro estudio hemos tenido muchas ocasiones de comprobar hasta qué punto la información científica se convierte en materia temática y de comentario dentro del relato. Una primera manera de hacerlo es mediante referencias que actúan tal como podría hacerlo una cita o alusión, es decir, de modo marginal al desarrollo de los acontecimientos, aunque

a la vez sean susceptibles de convertirse, bajo la forma de un monólogo o una conversación entre distintos personajes, en temas de meditación, ayudando a profundizar en el significado de la intriga. Ya señala Cioranescu (1990, 33) que esa especie de glosas acaba funcionando como una explicación preliminar, un "modo de empleo" sin el cual la lectura no se mantiene.

Un segundo nivel es el establecido al utilizar los datos antropológicos con un rendimiento narrativo y es aquí donde se hace evidente la deuda de la creación imaginativa de Eliade con su faceta científica, aspecto éste que hemos tratado de dilucidar a lo largo de las páginas anteriores, y que se plantea en el momento en que reconocemos paralelismos estructurales entre ambos, sin esperar nunca una inencontrable equivalencia perfecta. Los términos básicos de la Historia de las Religiones se ponen en juego porque la novela debe expresar "plástica y dramáticamente lo que la metafísica y la teología definen dialécticamente" (Eliade, 1968): conceptos que en el discurso científico son descritos y analizados, en el literario adquieren una dinámica vital que los hace entrar en funcionamiento, mostrándonos su valor no como documentos etnográficos sino como realidades existenciales válidas.

Una última técnica de intertextualidad resulta más compleja, pues, en ella, los términos dejan de ser explícitos y se deducen de la creación de un "mito", resultado de la situación dada del exilio, e independiente de la teoría, pero íntimamente relacionado, esta vez, con los elementos autobiográficos recogidos en diarios y memorias.

Reconocemos, en consecuencia, un "discurso mixto" o "fronterizo", que no pertenece puramente a la literatura puesto que tiene unos fines didácticos. Se trata de un discurso con tesis, no gratuito, que oculta su función lúdica, como ya hemos subrayado. N. Frye lo llama "discurso persuasivo" porque en él el uso de la ficción se justifica en cuanto sirve para reforzar el poder de una argumentación, para informar: como escritor, al historiador de las religiones no le interesa la literatura por necesidad de expresar su conocimiento de la realidad que le rodea, sino por la de enseñar su complejidad y cuáles son

los caminos que llevan a conocerla. Mircea Eliade se convierte en un "iniciado - mago" que da pistas a sus lectores sobre el mundo en el que habitan, y es por esta causa que no se dirige a un público cualquiera, sino a uno por lo menos dispuesto a "iniciarse". El lector se convierte en neófito que entra en contacto con lo sagrado a través de unos textos, convertidos a su vez en hierofanías, y que en la lectura realiza un camino de iniciación que le llevará a descubrir su espiritualidad.

Cada obra busca un lector determinado, implícito, una especie de Lector Modelo, previsto y diseñado por el autor, y que, a veces, aparece como un destinatario concreto, más o menos amplio, fuera de su tiempo o en él. Tanto éste como el Autor Modelo son dos estrategias textuales que no tienen nada que ver con la existencia de un autor o un lector real, conocidos y claramente situados en la circunstancia temporal de la enunciación y de la recepción. Para el reconocimiento del Autor habremos de atender a las huellas textuales que va dejando y al tipo y cantidad de información que ofrece en su mensaje. De ahí los límites en la exégesis que tiene que respetar el lector en su labor de cooperación textual, especialmente el crítico, cuya lectura de comprensión puede llegar a modificar el contenido; límites que coinciden con los derechos del texto y no con los del autor y que deben seguir un criterio de economía de lectura, en el sentido de desechar las interpretaciones que no interesen.

Pese a todo, el lector concreto guarda libertad de lectura, ya que la obra existe solamente en cuanto es actualizada por él, comprendiendo o alterando su sentido, aceptando el mundo en que se ha creado o integrándola en el suyo propio.

No obstante, señalábamos que, para facilitar ese cometido, el emisor proporciona gran cantidad de información, y no cualquiera, sino aquélla que pueda coincidir con la de la enciclopedia de su lector coetáneo.

"Enciclopedia" es el término metafórico que se utiliza para referirse al total de conocimientos de todo tipo, de carácter general, de época o específicos, que hacen comprensible un texto (Segre, 1985; 107, 133). Entre ellos, se encuentra el del idiolecto del

autor y el del código, retórica y leyes internas que corresponden a cada género literario. En el caso de Eliade, la "enciclopedia" necesaria para una correcta lectura está formada por sus textos narrativos, evidentemente, pero también por sus libros teóricos y sus diarios, que son quizás la clave de todo el conjunto, en la medida en que las notas, comentarios y resúmenes allí recogidos nos permiten el acceso más preciso a su sentido.

Estamos ante una situación, por otro lado, común en la literatura del siglo XX, que ya no quiere codificar la "realidad" extraliteraria, que se codifica según otros sistemas (filosófico, etc.), por lo que se pierden las fronteras entre lo que es literario y lo que no, dando origen a las obras múltiples que enlazan varios códigos, estéticos o no, y en los que uno (en Eliade, el científico de la historia de las religiones) codifica a los restantes; e igualmente las obras crípticas, vueltas hacia un código literario fuera del cual no son descodificables.

En el conjunto de la producción de Eliade, podemos hablar de dos tipos de Lector Modelo, dependiendo del discurso que en él se utilice, y en paralelo a la actitud del escritor que también diversifica su actividad. En el caso del discurso científico o teórico, se trata de un lector universal, especializado, si se quiere, pero, sobre todo, por el mismo carácter divulgativo de los textos y la condición no tanto de especialista sino de "generalista" del autor, motivado aunque no estudioso; próximo a ese lector "ingenuo", "a iniciar", al que por debajo del discurso literario, se le ofrece una primera aproximación a las mismas cuestiones fundamentales de la Historia de las Religiones, aunque ya los temas no sean sujeto de análisis sino de apropiación simpatética mediante la creación del mito; que, por otro lado, en la medida en que, al producirse después del exilio, se centra en Bucarest (a diferencia de la etapa anterior, en que coexistía con el de la India), implica un lector histórico, formado por los exiliados, para cuya memoria se evoca el país.

Hay, por tanto, un primer lector en el plano literario, que busca el mero placer de la lectura, y que es el que menos interesa a Eliade en cuanto autor, como revela el tratamiento del material narrativo, que deja hilos sueltos en la trama o finales abiertos. Solamente en los

papeles de "sujeto a iniciar" o de lector que comparte con él el exilio y la nostalgia de una ciudad, el lector cumple con las expectativas de Eliade, para quien la "emoción estética" no existe por sí, desligada de la proyección religiosa, y en quien la creación literaria viene a cumplir dos funciones inevitablemente unidas: la divulgativa y la recreadora. De su doble actividad depende el carácter doble, humano o universal, de su lector.

Los discursos citados, teórico y literario, confluyen en el autobiográfico, que los hace explícitos y los completa, fijando el proceso de creación y de relación entre ellos; y que, por su propio carácter, es el único que exige un lector previamente interesado.

Si las memorias nos facilitan el acceso al pasado desde el presente y son testimonio del proceso de formación del autor y, al igual que la novelística, de una época; los diarios, en su inmediatez, recogen su actividad y son un compendio de él mismo, por otro lado, escasamente reflejado en su intimidad debido a que la publicación está prevista de antemano. No se trata ya sólo de que en el texto aparezcan citas, alusiones, resúmenes de lecturas e ideas ajenas, fragmentos de conversaciones o anécdotas de otros, elementos varios progresivamente menos comentados y en cuyo conjunto se adivina la red de relaciones con el mundo que le rodea. Los diarios abarcan el resto de la producción de Eliade, mostrándose como un camino paralelo a ella e ilustrando el método de trabajo que ha permitido su realización: en ellos figuran proyectos incumplidos y esbozos de obras escritas, resúmenes y notas varias, definiciones y respuestas a objeciones hechas a sus teorías. En su mezcla de lo objetivo y lo subjetivo, son a la vez complemento y divulgación, autocrítica y crítica de otros, es decir, el fruto de sus reflexiones sobre sus propios materiales, que desde ellos vuelve a revertir sobre los discursos ideológico y literario.

Como escribe Günter Spaltmann (1982, 372), pero es claro para cualquiera con un mínimo conocimiento de nuestro autor, desde su más temprana juventud, Mircea Eliade aspira a encarnar el hombre universal, el hombre del Renacimiento: sus modelos son Goethe, Papini, Nicolae Iorga; él será erudito, periodista, ensayista, escritor de ficción. Para

lograr esa meta, ha desarrollado, lógicamente, una actividad diversificada, lo que dificulta, hasta impedirlo por unilateral, todo modo singular de considerar su obra.

No es casual, por tanto, que finalmente el valor de la misma resida en el discurso global; que sus textos de ficción se salven del olvido, más que por su validez literaria, por el enciclopedismo, personal y único, de su creador.

En efecto, para abordar críticamente sus cuentos y novelas se impone la necesidad de hacer una lectura antropológica, rechazando la investigación en claves literarias, que no resisten porque carecen de narratividad, al no tener un núcleo narrativo coherente. De ahí la obligación de presentar en un capítulo introductorio los principales conceptos de sus teorías científicas, así como de incidir en el aspecto biográfico, desde el momento en que en él se hacen inseparables, y se mezclan hasta confundir sus límites, vida y obra, existencia y creación.

CAPÍTULO 6

BIBLIOGRAFÍA DE MIRCEA ELIADE

6. BIBLIOGRAFÍA DE MIRCEA ELIADE.

6.1. Nota previa.

Las siguientes líneas tienen únicamente el propósito de servir como presentación de la labor desarrollada en este capítulo, y resolver las posibles dudas que pudieran surgir sobre nuestra postura en un campo que en este momento plantea algunos problemas, cuyas soluciones no pueden ser sino provisionales.

Se trata de una bibliografía de Mircea Eliade, lo cual es evidente, en la que sólo hemos seleccionado aquellos textos que han llegado a constituirse en volumen. Es decir, que en ella no aparece recogido el inmenso corpus de artículos aparecidos en publicaciones periódicas de todo el mundo a lo largo de más de sesenta años, salvo en la medida en que se les ha reunido en un solo libro, remitiendo para un estudio más exhaustivo de su totalidad, aunque con los límites impuestos por la fecha en que aparecieron, 1980, a las bibliografías de D. Allen y D. Doering y Mircea Handoca.

Respecto a las ediciones que citamos, hemos seguido un doble criterio. En lo que se refiere a los estudios de historia de las religiones, aceptamos el temporal de recoger la primera de cada texto, independientemente de la lengua en que se publicó, y sólo señalamos otra posterior cuando se produce alguna modificación, por ejemplo, un cambio de título, o cuando esta segunda edición se produce en el idioma en que originalmente fue escrito.

De igual manera, actuamos en lo que respecta a sus ediciones de otros autores, sus traducciones al rumano (o las traducciones al español de sus textos), las obras en colaboración o los libros de entrevistas.

En cuanto a la producción literaria, mencionaremos tanto la primera edición en términos generales como la primera en rumano, porque no podemos obviar, al aludir a un texto literario, lo esencial que le es al mismo la lengua original en que está concebido.

Por último, cabe añadir que en estas páginas vamos a encontrarnos con algunas referencias señaladas en negrita. La continua aparición en Rumanía de nuevos títulos de

Eliade, conocidos a través de otros estudios sobre el autor y otros repertorios bibliográficos, y la dificultad de encontrarlos para verificar y completar todos sus datos, e incluso para averiguar qué son realmente, si nuevas reediciones o selecciones, etc., nos ha llevado a hacerlos figurar de esta forma.

También están en negrita algunos textos de los que poseemos todos los datos, pero cuya presencia en alguna bibliografía y su ausencia en otra (nos referimos concretamente a las de Allen y Handoca) hace dudosa su naturaleza e incluso su existencia. Finalmente, faltan también detalles precisos de algunos de los estudios sobre el autor.

En todos los casos, con las negritas queremos subrayar determinadas insuficiencias documentales, a la espera de un futuro en que todas las referencias bibliográficas habrán de ser completadas y, si acaso, eliminadas.

6.2. ESCRITOS DEL AUTOR.

A. Originales.

I. Textos literarios: ficción, diarios y memorias.

1930 Isabel si apele Diavolului, novela, Bucarest, Editura Nationala Ciornei, 236 p.

1932 Într-o manastire din Himalaya, Bucarest, Editura Cartea Româneasca, 32 p.

1933 Maitreyi, novela, Bucarest, Editura Nationala, 266 p.

1934 India, Bucarest, Editura Cugetarea, 279 p.

Întoarcerea din rai, novela, Bucarest, Editura Nationala Ciornei, 419 p.

Lumina ce se stinge, novela, Bucarest, Editura Cartea Româneasca, 414 p.

1935 Huliganii, novela, Bucarest, Editura Nationala Ciornei, I: 270 p.; II: 280 p.

Santier, jurnal indian, Bucarest, Editura Cugetarea, 276 p.

1936 Domnisoara Christina, novela, Bucarest, Editura Cultura Nationala, 260 p.

1937 Sarpele, novela, Bucarest, Editura Nationala Ciornei, 240 p.

Incluye las narraciones: Sarpele, Întîlnire y Aventura.

1938 Nunta în Cer, novela, Bucarest, Editura Cugetarea, 280 p.

- 1940 Secretul Doctorului Honigberger, Bucurest, Editura Socec, 190 p.
Incluye las novelas cortas: Secretul Doctorului Honigberger y Nopti la Serampore.
- 1951 Iphigeniei: piesa in trei acte, Valle Hermoso, Argentina, Editura Cartea Priegiei, 171 p.
- 1955 Forêt interdite (Noaptea de Sânziene), París, Gallimard, 640 p. Trad. por Alain Guillermou.
- 1963 Nuvele, Madrid, Editura Destin, 152 p.
Incluye los relatos: "Un om mare", "Douasprezece mii de capete de vita", "Fata capitanului", "Ghicitor în pietre", "La Tigançi" y "O fotografie veche de 14 ani".
- 1966 Amantiri: I. Mansarda, Madrid, Editura Destin, 176 p.
- 1968 Pe strada Mântuleasa, novela corta, París, Caietele Inorogului II, 129 p.
- 1969 La Tigançi si alte povestiri, Bucurest, Editura pentru Literatura, L - 525 p.
Estudio introductorio ["Dialectica fantasticului"] de Sorin Alexandrescu.
Incluye: "Domnisoara Christina", "Sarpele", "Secretul Doctorului Honigberger", "Nopti la Serampore", "Un om mare", "Douasprezece mii de capete de vita", "Fata capitanului", "Ghicitor in pietre", "La Tiganci"; "Adio" y "Podul".
- 1970 "Coloana nesfirsita", Revista Scriitorilor Români, Munich, Septiembre de 1970, n° 9, p. 82 - 127.
- 1971 Noaptea de Sânziene, París, Ion Cusa, I: 428 p.; II: 319 p.
1ª ed. del orig. rumano de Forêt interdite (1955).
- 1973 Fragments d'un journal I. 1945 - 1969, París, Gallimard, 571 p. Trad. por Luc Badesco.
Die Pelerine, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 96 p. Trad. del ms. rum. por Edith Silbermann.
- 1977 În curte la Dionis, novelas fantásticas, París, Caietele Inorogului IV, 280 p.
Incluye: "Les Trois Grâces", "Santurile", "Ivan", "Uniforme de general", "Incognito la Buchenwald" y "În curte la Dionis".

- 1980 Mémoire I. 1907 - 1937: Les promesses de l'équinoxe, París, Gallimard, 455 p.
Trad. por C. Grigoresco.
Nouasprezece trandafiri, París, Ethos, 139 p.
- 1981 Fragments d'un journal II. 1970 - 1978, París, Gallimard, 32 p. Trad. por C. Grigoresco.
În curte la Dionis, Bucarest, Editura Cartea Românească, 619 p. Prólogo del autor.
Edición y epílogo de Eugen Simion.
Incluye los relatos recogidos en Nuvele, În curte la Dionis y Pe strada Mântuleasa.
[Según Matei Calinescu, es la primera vez que se publica en volumen la novela corta Tinerete fara de tinerete, aunque en versión censurada. En 1978 - 1979 había aparecido completa en la Revista Scriitorilor Români, Munich, 1978, nº 15: 49 - 82 y 1979, nº 16: 33 - 73].
Le temps d'un centenaire suivi de Dayan, relatos, París, Gallimard, 221 p. Trad. por Alain Paruit.
- 1985 À l'ombre d'une fleur de lys..., novelas cortas, París, Gallimard, 166 p. Trad. por Alain Paruit.
"Oameni si pietre", Revista de Istorie si Teorie Literara, Bucarest, año XXXIII, octubre - diciembre de 1985, nº 4, p. 84 - 87.
- 1986 "1241 - act dramatic", Revista de Istorie si Teorie Literara, Bucarest, 1986, v. 34 (2 - 3), p. 137 - 141.
- 1988 Mémoire II. 1937 - 1960: Les moisssons du solstice, París, Gallimard, 279 p. Trad. por Alain Paruit.
Romanul adolescentului miop, Bucarest, Muzeul Literaturii Române, 240 p. (Suplemento de la revista "Manuscriptum").
Partes publicadas como artículos entre 1925 y 1927: "Scrisoare din tabara", Vlastarul, (1925) 2, nº 4 - 5, p. 13 - 18.
"'Muza'. Societate culturala - dramatica", Cuvântul, (1926) 3, nº 646, p. 3 - 4.

"Cu Mos - Ajanul", Cuvântul, (1927) 3, n° 967, p. 6 - 7.

"Corigenta", Universul Literar, (1927) 43, n° 27, p. 422 - 423.

"Luni 8 - 9. Germane", Universul Literar, (1927) 43, n° 31, p. 491 - 492.

"Intre Don - Juani", Universul Literar, (1927) 43, n° 34, p. 536 - 537.

"Novembrie", Universul Literar, (1927) 43, n° 36, p. 565 - 566.

"Papini, eu si lumea", Viata literara, (1927) 2, n° 65, p. 1 - 2.

1991 Biblioteca Maharajahului, Bucurest, Editura pentru Turism, 64 p.

Fragments d'un journal III. 1979 - 1985, París, Gallimard, 235 p. Trad. por Alain Paruit.

Nuvele inedite, Bucurest, Editura Rum-irina, 195 p.

Comprende por primera vez en volumen: "Confesiunile unui tinar al secolului" (1932), "Stefania" (1939 - 1943), "Pelerina", "La umbra unui crin" y "Dayan", que nunca se había publicado antes en rumano.

1993 Mircea Eliade si corespondentii sai. vol. I. Ed. a cargo de M. Handoca, Bucurest, Minerva, 292 p.

1995 Jurnal de vacanta, Bucurest, 166 p.

1996 Maddalena, Bucurest.

II. Estudios y ensayos.

1932 Soliloquii, Bucurest, Editura Cartea cu semne, 83 p.

1934 Oceanografie, ensayos, Bucurest, Editura Cultura Poporului, 304 p.

1935 Alchimia asiatica, Bucurest, Editura Cultura Poporului, 76 p.

1936 Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne, París - Bucurest, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 346 p.

1937 Cosmologie si alchimie babiloniana, Bucurest, Editura Vremea, 136 p.

1938 Metallurgy. Magic and Alchemy, París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 48 p.

1939 Fragmentarium, ensayos, Bucurest, Editura Vremea, 160 p.

- 1942 Mitul reintegrării, Bucurest, Editura Vremea, 110 p.
Salazar si revolutia în Portugalia, Bucurest, Editura Gorjan, 247 p.
- 1943 Comentarii la Legenda Mesterului Manole, Bucurest, Editura Publicom, 144 p.
Insula lui Euthanasius, ensayos, Bucurest, Editura Fundatiilor Regale pentru Arta si Literatura, 392 p.
Os Romanos, Latinos de Oriente, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 95 p./ Los Rumanos. Breviario histórico, Madrid, Editorial Stylos (Publicaciones del Instituto Rumano de Cultura), 95 p.
- 1948 Techniques du Yoga, París, Gallimard, 266 p.
- 1949 Le mythe de l'eternel retour: Archétypes et répétition, París, Gallimard, 254 p.
Traité d'histoire des religions, París, Payot, 405 p.
- 1951 Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase, París, Payot, 450 p.
- 1952 Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico - religieux, París, Gallimard, 240 p.
- 1954 Le Yoga. Immortalité et liberté, París, Payot, 428 p.
- 1956 Forgerons et alchimistes, París, Flammarion, 212 p.
- 1957 Das Heilige und das Prophane. Vom Wesen des Religiösen (Lo sagrado y lo profano), Munich, Rowohlt Deutsche Enzyklopädie, 154 p.
Mythes, rêves et mystères, París, Gallimard, 312 p.
- 1958 Birth and Rebirth. The Religious Meaning of Initiation in Human Cultura (Naissances mystiques), Nueva York, Harper and Brothers; Londres, Harvill Press, 190 p. Trad. por Willard R. Trask.
- 1959 Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, París, Gallimard, 276 p.
1ª ed. del orig. francés de Birth and Rebirth.
- 1962 Méphistophélès et l'Androgyne, París, Gallimard, 280 p.
Patañjali et le Yoga, París, Editions du Seuil, 190 p.
- 1963 Aspects du mythe, París, Gallimard, 250 p.

- 1967 From Primitives to Zen. A Thematic Sourcebook on the History of Religions, Nueva York, Harper & Row, Londres, Collins, xxv + 645 p.
- 1969 The Quest. History and Meaning in Religion, Chicago, University of Chicago Press, v + 180 p.
- 1970 De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale, París, Payot, 252 p.
- 1972 Religiones australiennes, París, Payot, 200 p. Trad. de L. Jospin, de los artículos originalmente publicados en revistas en inglés y reunidos en
- 1973 Australien Religions: An Introduction, Ithaca, Cornell University Press, xxi + 205 p.
- 1975 Myths, Rites, Symbols. A Mircea Eliade Reader. Ed. de W. C. Beane and W. G. Doty, Nueva York, Harper & Row, I - II: xxviii + 465 p.
- 1976 Histoire des croyances et des idées religieuses. I: De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis, París, Payot, 492 p.
- Occultism, witchcraft and cultural fashions: essays in comparative Religions, Chicago - Londres, Chicago University Press, viii + 148 p.
- 1978 Histoire des croyances et des idées religieuses. II: De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme, París, Payot, 519 p.
- 1983 Histoire des croyances et des idées religieuses. III: De Mahomet à l'âge des Réformes, París, Payot, 361 p.
- 1984 Contributii la filosofia renasterii (Itinerar italian), Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 176 p. (Rev. de istorie si teorie literara. Supliment 84). Texto preparado por Constantin Popescu-Cadem. Prefacio de Zoe Dumitrescu-Busulenga.
- 1985 Symbolism, the sacred, and the arts, Nueva York, Crossroad, xxi + 185 p. Ed. de Diane Apostolos-Cappadona.
- 1986 Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles, París, Gallimard, 358 p.

- "Psihologia meditatiei indiene", Bucurest, Revista de istorie si teorie literara, 1986, vol. I, p. 99 - 154 p. Texto preparado por Constantin Popescu-Cadem.
- 1987 Despre Eminescu si Hasdeu, Iasi, Junimea, xxiii + 111 p. Ed. y prefacio de M. Handoca.
- Conjunto que reúne sus principales artículos sobre ambos autores, anteriormente impresos en varias publicaciones periódicas.
- 1990 Profetism românesc, Bucurest, Roza Vînturilor, 2 vol. 160 + 220 p. Vol. I: ed. de Alexandru V. Dita; vol. II: ed. de Nicolae Georgescu.
- Selección de artículos anteriores a 1942 publicados en periódicos.
- Incluye: 1: Itinerariu spiritual. Scrisori catre un provincial. Destinul culturii românesti - 2: România în eternitate.
- Taina Indiei, Bucurest, 208 p.**
- 1992 Împotriva deznadejdii: publicistica exilului, Bucurest, Humanitas, 270 p. Pref. de Monica Spiridon.
- Artículos del exilio.
- Mesterul Manole, Iasi, 336 p.**
- Psihologie, meditatie, yoga, Bucurest, 222 p.**
- 1993 Arta de a muri, Iasi, Editura Moldova, 272 p. Ed., selec. y notas de Magda Ursache y Petru Ursache; pref. de Petru Ursache.
- Morfologia religiilor. Prolegomene, Bucurest, 248 p.**
- 1994 **Erotica mistica în Bengal, Bucurest, 255 p.**
- L'histoire des religions a-t-elle un sens?: correspondance 1926 - 1959/ Mircea Eliade, Raffaele Pettazzoni. Texto presentado, establecido y anot. por Natale Spineto; pref. de Michel Meslin. París, Les Editions du Cerf., 310 p.
- 1995 **Lucrurile de taina, Bucurest, 392 p.**

B. Obras en colaboración.

- 1959 Eliade, M. y Kitagawa, J. M., eds., The History of Religions: Essays in Methodology, Chicago, University of Chicago Press, xi + 163 p. Pref. de Jerald C. Brauer.
- 1967 Comarnescu, P., Eliade, M. y Jianu, I., Témoignages sur Brancusi, Editions d'Art, París, Arted, 63 p.
- 1976 Eliade, M. [et al.], Les Corps a prodiges : extase, photographie Kirlian, transe et sexualite, levitation, stigmates, chamanisme, luminescence, parfums mystiques, París, Tchou, 315 p.
- 1980 Eliade, Mircea y David Tracy, eds., What is religion?: an inquiry for Christian theology, Edimburgo, T. & T. Clark; Nueva York, Seabury Press, ix + 88 p.
- 1985 Eliade, M. [et al.], The History of religions: retrospect and prospect: a collection of original essays, Nueva York, Macmillan; Londres, Collier Macmillan, xix + 186 p. Ed. de Joseph M. Kitagawa y epílogo de Gregory D. Alles y el editor.
- 1987 Eliade, Mircea; Adams, Charles J. [et al.] eds., The Encyclopaedia of Religion, Nueva York, MacMillan Publishing Company, 16 vol.
- 1990 Eliade, M. y Culianu, I. P., Dictionnaire des Religions, París, Plon, 364 p.

C. Traducciones al rumano.

- 1934 Lawrence, T. E., Revolta în desert, Bucarest, Editura Fundatia Regala pentru Literatura si Arta, 230 p.
- 1939 Buck, P. S., Înger luptator, Bucarest, Editura Fundatia Regala pentru Literatura si Arta, 280 p.

D. Libros de entrevistas.

- 1978 L'Épreuve du labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, París, Éditions Pierre Belfond, 248 p.

- 1992 Lovinescu, Monica, Intrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Stefan Lupascu si Grigore Cugler, Bucarest, Cartea Româneasca, 178 p.

6.3. EDICIONES.

- 1936 Ionescu, Nae, Roza vînturilor (1926-1933), Selección y nota final de M. Eliade. Bucarest, Editura Cultura Nationala, 548 p.
- 1937 Hasdeu Bogdan Petriceicu, Scrieri literare, morale si politice. Edic., intr., comentarios y bibliografía. Bucarest, Fundatia Regala pentru Literatura si Arta, I: 437 p., II: 420 p.
- 1942 Hasdeu Bogdan Petriceicu, Scrieri alese, Bucarest, Editura Cugetarea, 260 p.
- 1944 Hasdeu Bogdan Petriceicu, Razvan si Vidra: Poezii, Magnum Etymologicum, Bucarest, Editura Cugetarea, 253 p.

6.4. REVISTAS FUNDADAS Y DIRIGIDAS POR MIRCEA ELIADE.

- 1938 - 1942 Zalmoxis. Revue des études religieuses, vol. I- III, París, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- 1948 - Luceafarul. Revista Scriitorilor Români în Exil, París.
- 1960 - 1972 Antaios (con Ernst Jünger), Stuttgart, Klett Verlag.
- 1961 - 1978 History of Religions (con J. M. Kitagawa y Charles Long), Chicago, University of Chicago Press.

6.5. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL.

- 1951 La noche bengalí (Maitreyi), Buenos Aires, Emecé Editores, 194 p. Trad. del francés por Manuel Peyrou.
- 1952 El mito del eterno retorno, Buenos Aires, Emecé Editores, 188 p. Trad. por Ricardo Anaya.

- 1954 Tratado de Historia de las Religiones, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 453 p.
Trad. por A. Madinaveitita.
- 1955 Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 196 p. Trad. por Carmen Castro.
- 1957 Yoga, Inmortalidad y libertad, Buenos Aires, Ediciones Leviatan, 439 p. Trad. por Susana de Aldecoa.
- 1959 Herreros y alquimistas, Madrid, Taurus, 211 p. Trad. por el editor.
- 1960 El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, México, Fondo de Cultura Económica, 454 p. Trad. por Ernestina de Champourcin.
- 1961 Mitos, sueños y misterios, Buenos Aires, Cía General Fabril Editora, 277 p. Trad. por Lysandro Z. D. Galtier.
Técnicas del Yoga, Buenos Aires, Cía General Fabril Editora, 232 p. Trad. por Oscar Andrieu.
- 1967 Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama, 231 p. Trad. por Luis Gil.
- 1968 Mito y realidad, Madrid, Guadarrama, 239 p. Trad. por Luis Gil.
- 1969 Mefistófeles y el Andrógino, Madrid, Guadarrama, 276 p. Trad. por Fabián García-Prieto.
- 1971 La Búsqueda, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 206 p. Trad. por Dafne Sabames de Plou y M^a Teresa La Valle.
- 1975 Iniciaciones místicas, Madrid, Taurus, 255 p. Trad. por José Matías Díaz.
Introducción a las religiones de Australia, Buenos Aires, Amorrositu Editores, 182 p. Trad. por Inés Pardal.
- 1977 De los primitivos al Zen, Buenos Aires, Asociación Editorial La Aurora, 720 p.
Trad. por E. J. Míguez y D. Rocco de Vignolo.
Ocultismo, brujería y modas culturales, Buenos Aires, Marymar, 216 p. Trad. por Enrique Butelman.
- 1978 Historia de las creencias y de las ideas religiosas. I: De la Prehistoria a los misterios de Eleusis, Madrid, Cristiandad, 615 p. Trad. por J. Valiente Malla.

- Patánjali y el yoga, Barcelona, Paidós, 133 p. Trad. por Juan Valmard.
- 1979 "El chamanismo y el descubrimiento poético del éxtasis" en M. Eliade [et al.], El enigma de los cuerpos prodigio: éxtasis, fotografía Kirlian, trance y sexualidad, levitación, estigmatizados, chamanismo, luminiscencia, perfumes místicos, Barcelona, Edic. 29, 284 p. Trad. por Federico Gorbeal.
- Fragmentos de un diario, Madrid, Espasa-Calpe, 336 p. Trad. del francés por Isabel Pérez-Villanueva Tovar.
- Historia de las creencias y de las ideas religiosas. II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo, Madrid, Cristiandad, 648 p. Trad. por J. Valiente Malla.
- 1980 Historia de las creencias y de las ideas religiosas. IV: Las religiones en sus textos, Madrid, Cristiandad, 790 p. Trad. por J. Valiente Malla.
- [Reedición de De los primitivos al Zen]
- La prueba del laberinto, conversaciones con Claude-Henri Rocquet, Madrid, Cristiandad, 204 p. Trad. por J. Valiente Malla.
- 1981 Medianoche en Serampor seguido de El secreto del doctor Honigberger, Barcelona, Anagrama, 134 p. Trad. del francés por Joaquín Jordá.
- La serpiente, Buenos Aires, Emecé, 207 p.**
- 1983 Historia de las creencias y de las ideas religiosas. 3/1: De Mahoma al comienzo de la modernidad, Madrid, Cristiandad, 480 p. Trad. por J. Valiente Malla.
- Memoria I, 1907-1937. Las promesas del equinoccio, Madrid, Taurus, 322 p. Trad. del francés por Carmen Peraita.
- 1984 El viejo y el funcionario (En la calle Mântuleasa), Barcelona, Editorial Laia, 118 p. Trad. del rum. por Aurelio Rauta.
- 1985 De Zalmoxis a Gengis-Khan. Estudios comparativos sobre las religiones y el folklore de la Dacia y de Europa oriental, Madrid, Cristiandad, 265 p. Trad. por J. Valiente Malla.

- 1986 Metodología de la historia de las religiones, con J. Kitagawa, Barcelona, Paidós, 198 p. Trad. por Saad Chedid y Eduardo Masullo.
- 1990 A la sombra de una flor de lis, México, FCE, 163 p. Trad. por Mónica Masour.
- 1992 Alquimia asiática, Barcelona, Paidós, 112 p. Trad. por Isidro Arias Pérez.
Diccionario de las Religiones, con I. P. Culianu, Barcelona, Paidós, 327 p. Trad. por Isidro Arias Pérez.
- 1993 Cosmología y alquimia babilónicas, Barcelona, Paidós, 116 p. Trad. por Isidro Arias Pérez.
- 1994 El burdel de las gitanas, Madrid, Siruela, 159 p. Trad. del francés por M^a Teresa Gallego y M^a Isabel Reverte.
La señorita Cristina, Barcelona, Lumen, 182 p. Trad. del rum. por Joaquín Garrigós.
- 1995 Boda en el cielo, Barcelona, Ronsel Editorial, 265 p. Trad. del rum. por Joaquín Garrigós.
La novela del adolescente miope, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 194 p. Trad. del francés por Amelia Hernández.
- 1996 El vuelo mágico, Madrid, Siruela, 255 p. Ed. y traduc. del rum., francés e inglés de Victoria Cirlot y Amador Vega.
- 1997 Diario íntimo de la India (1929 - 1931). Novela indirecta, Valencia, Pre-Textos, 235 p. Trad. del rum. de J. Garrigós.
La India, Barcelona, Herder, 237 p. Trad. del francés de J. Garrigós.

6.6. ESCRITOS SOBRE EL AUTOR.

A. BIBLIOGRAFÍAS.

- 1980 Allen, D. y Doering, D., Mircea Eliade: An Annotated Bibliography, Nueva York, Garland Publishing, xxii + 262 p.
 Handoca, Mircea, Mircea Eliade. Contributii biobibliografice, Bucarest, Societatea literara "Relief românesc", 240 p.

1989 **Mircea Eliade: Bibliografia selectiva**, Iasi, Biblioteca Judeteana "Gh. Asachi".

B. ESTUDIOS MONOGRÁFICOS.

1963 Altizer, Thomas J. J., Mircea Eliade and the dialectic of the sacred, Filadelfia, The Westminster Press, 219 p.

1968 Schreiber, David, The value of History and of Jesus Christ in the works of Mircea Eliade, Richmond, Virginia, Union Théological Seminary, 139 p.

1969 Kitagawa, J. K. y Long, Charles H. (eds.), Myths and symbols; studies in Honor of Mircea Eliade, Chicago, University of Chicago Press, 438 p. Con la colaboración de G. C. Brauer y M. G. S. Hodgson.

1973 Slater, R. George, **The role of myth in religion: A study of Mircea Eliad's Phenomenology of Religion**, Toronto, 151 p.

1974 Duch, Lluís, Ciencia de la religión y mito. Estudios sobre la interpretación del mito, Montserrat, Barcelona, Abadía de Montserrat, 284 p.

1976 Saliba, John. A., "Homo religiosus" in Mircea Eliade. An Anthropological Evaluation, Leiden, E. J. Brill, vi + 210 p.

1977 Dudley, Guilford III, Religion on trial: Mircea Eliade & his Critics, Filadelfia, Temple University Press, 183 p.

1978 Allen, Douglas, Structure and creativity in religion: hermeneutics in Mircea Eliade's phenomenology and new directions, La Haya, París y Nueva York, Mouton Publishers, xviii + 265 p.

Culianu, Ion Petru, Mircea Eliade, Assisi, Citadella Editrice, 183 p.

Janssens, Jean-Pierre, Dialectique du sacré et du profane selon Mircea Eliade, Louvain-le-Neuve.

Tacou, Constantin (dir.), Mircea Eliade, Cahiers de l'Herne, n° 33. París, Editions de l'Herne, 409 p. Con la colaboración de Georges Banu y Guy Chalvon-Demersay.

1980 Lotreanu, Ion, Introducere în opera lui Mircea Eliade, Bucarest, Minerva, 239 p.

- Marino, Adrian, Hermeneutica lui Mircea Eliade, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 478 p.
- 1982 Allen, Douglas, Mircea Eliade et le phénomène religieux, París, Payot, 275 p. Trad. del ms. inglés por Constantin N. Grigoresco.
- Girardot, N. J. y Ricketts, M. L. (eds.), Imagination and meaning: the scholarly and literary worlds of Mircea Eliade, Nueva York, Seabury Press, 214 p.
- Scagno, Roberto, Libertá e terrore della storia: genesi e significato dell'antistoricismo di Mircea Eliade, Torino, Print centro copyrid, 129 p.
- Silva, Antonio Barbosa da, The phenomenology of religion as a philosophical problem: an analysis of the theoretical background of the phenomenology of religion, in general, and of M. Eliade's phenomenological approach, in particular, Lund, Gleerup, 274 p.
- 1983 Duch, Lluís, Mircea Eliade, el retorn d'Ulises a Ítaca, Montserrat, Barcelona, Abadía de Montserrat, 239 p.
- Duerr, Hans Peter (ed.), Sehnsucht nach dem Ursprung: zu Mircea Eliade, Frankfurt am Main, Syndikat, 587 p.
- 1984 Duerr, Hans Peter (ed.), Die Mitte der Welt: Aufsätze zu Mircea Eliade, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 376 p.
- Tokarski, Stanislaw, Eliade i Orient, Wroclaw, Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 179 p.
- 1985 Carrasco, David y Law, Jane Marie (eds.), Waiting for the Dawn: Mircea Eliade in Perspectiva, Boulder, Colorado, Westview Press, xii - 137 p.
- Mihailescu, Florin (ed.), Mircea Eliade et les horizons de la culture: actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 3-5 mai 1984. Université de Provence. Depart. de roumaine, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence; Marsella, Diffusion J. Laffitte, ii + 313 p.

- 1986 Fiore, Crescenzo, Storia sacra e storia profana in Mircea Eliade, Roma, Bulzoni, 102 p.
- Fiore, Crescenzo, L'isola iniziatica e il magistero di Eliade, Florencia, I.S.A.C.; Palermo, C.E.A.S., 72 p.
- Geiger, Wolfgang, Kulturdialog und Asthetik: Roger Garaudy, Victor Segalen, Mircea Eliade, Frankfurt am Main, AFRA, 511 p.
- 1987 Balistreri, Umberto (ed.), Mircea Eliade, Palermo, Iperbole, 49 p.
- Mincu, Marin y Scagno, Roberto (eds.), Mircea Eliade e l'Italia, Milán, Jaca Book, 404 p.
- Strenski, Ivan, Four theories of myth in twentieth-century history: Cassirer, Eliade, Lévi-Strauss and Malinowski, Basingstoke, MacMillan, viii + 234 p.
- 1988 Culianu, Ioan, Durand, Gilbert, Morin, Edgar, Tristan, Frédérick [et al], Mircea Eliade: dialogues avec le sacré, París, Edit. NADP, 59 p.
- Dumézil, Georges (dir.), Simposio Mircea Eliade, Bressanone, Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova.**
- Ricketts, Mac Linscott, Mircea Eliade: the romanian roots, 1907 - 1945, Boulder, East European Monographs; Nueva York, Distributed by Columbia University Press, 2 vol.: iv + 1453 p.
- Caiete critice. Nr. 1-2: Mircea Eliade, Bucarest, Editura Viata Româneasca.**
- 1989 Gnoli, Gherardo (ed.), Atti del Convegno sul tema Mircea Eliade e le religioni asiatiche (1988), Roma, Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 172 p.
- Mutti, Claudio, Mircea Eliade e la Guardia di ferro, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro, 55 p.
- 1990 Arcade, L. M., Manea, Ion, Stematescu, Elena (eds.), Homo religiosus: to honor Mircea Eliade = hommage a Mircea Eliade. Selected papers from the 12th Congress of the American-Romanian Academy of Arts and Sciences, Université de Paris-

Sorbonne, June 24-27, 1987. Los Angeles, California, Mircea Eliade Research Institute, 276 p.

- 1991 Agís Villaverde, Marcelino, Mircea Eliade, una filosofía de lo Sagrado, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, 196 p.

Bulgar, Gheorghe, Mircea Eliade în actualitate - eruditie si arta; corespondenta, Baia Mare, Rumanía, Editura "Gutinel", 83 p.

Cave, J. David, The new humanism of Mircea Eliade: a morphological and spiritual vision, Ann Arbor, Michigan, UMI, 341 p.

- 1992 Gulian, C. I., Hegel, tinarul Nietzsche, Mircea Eliade, teoretician si istoric al religiilor: eseuri de istoria gindirii, Bucarest, Editura Academiei Romane, 275 p.

Handoca, Mircea, Mircea Eliade. Cateva ipostaze ale unei personalitati proteice, Bucarest, Minerva.

Olson, Carl, The theology and philosophy of Eliade: a search for the centre, Nueva York, St Martin's Press, xiii + 218 p.

- 1993 Cave, J. David, Mircea Eliade's vision for a new humanism. Nueva York, Oxford University Press, 218 p.

Dubuisson, Daniel, Mythologies du XXe siecle: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 348 p.

Keshavjee, Shafique, Mircea Eliade et la coïncidence des opposés ou l'existence en duel, Berna, Berlín, Frankfurt am Main, Nueva York, París, Viena, P. Lang, 477 p. Pref. de Carl A. Keller.

Mason, John R., Reading and responding to Mircea Eliade's History of religious ideas: the lure of the late Eliade, Lewiston, E. Mellen Press, iv + 121 p.

Mutti, Claudio Les plumes de l'archange. Quatre intellectuels roumains face à la Garde de Fer: Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran et Constantin Noica, Châlon sur Saône, Hérode, 143 p. [Traducción del italiano].

Rîpeanu, Valeriu, N. Iorga, Mircea Eliade, Nae Ionescu, [Rumanía], Editura Arta Grafică.

- 1994 Idinopulos, Thomas A. y Yonan, Edward A. (eds.), -Religion and reductionism : essays on Eliade, Segal, and the challenge of the social sciences for the study of religion, Leiden, Nueva York, E.J. Brill, viii + 236 p.

Olszewski, Jan, Swoistosc chrzescijanstwa w odniesieniu do innych religii u Mircei Eliadego, Cracovia, Wydawn. Nauk. Papieskiej Akademii Teologicznej, 232 p.

- 1995 Culianu, Ion Petru, Mircea Eliade, Bucarest, Nemira, 318 p. [Reed. aumentada]
Ungureanu, Cornel, Mircea Eliade si literatura exilului, Bucarest, Editura "Viitorul Romanesc", 181 p.

- 1996 Baeten, Elizabeth M., The magic mirror: myth's abiding power, Albany, State University of Nueva York Press, ix + 245 p.

Rennie, Bryan S., Reconstructing Eliade: making sense of religion, Albany, State University of Nueva York Press, xii + 293 p. Prólogo de Mac Linscott Ricketts.

Simion, Eugen, Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii, [Rumanía], Editura Demiurg, [1996?], 270 p.

Wachtmann, Christian, Der Religionsbegriff bei Mircea Eliade, Frankfurt am Main; Nueva York, Peter Lang.

CAPÍTULO 7

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

7.1. Textos de Mircea Eliade.

- 1938 "Limbajele secrete", Revista Fundatiilor Regale, N° 1 - 3, Bucarest, Monitorul Oficial si Imprimeriile Statului, Enero - Marzo, 1938.
- 1942a "Caomëns y Eminescu", El Español, Madrid, 7 de noviembre 1942, n° 2, extra, p. 6.
- 1942b Salazar si revolutia în Portugalia, Bucarest, Editura Gorjan.
- 1943a "Latina ginta e regina. La valorización de la cultura latina", El Español, Madrid, 21 de agosto de 1943, n° 43, p. 4.
- 1943b Los Rumanos. Breviario histórico, Madrid, Editorial Stylos (Publicaciones del Instituto Rumano de Cultura).
- 1951 La noche bengalí (Maitreyi), Buenos Aires, Emecé Editores.
- 1954 "Le symbole religieux et la valorisation de l'angoisse" en VVAA, L'angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit, Rencontres Internat. de Genève, 1953, Neuchâtel (Suisse), Editions de la Baconnière, 1954, 9. 55 - 71.
- 1955 Forêt interdite, París, Gallimard. Trad. por Alain Guillerrou.
- 1967 Lo sagrado y lo profano, Madrid, Guadarrama.
- 1968 Mito y realidad, Madrid, Guadarrama.
- 1969 Mefistófeles y el Andrógino, Madrid, Guadarrama.
- 1971a La Búsqueda, Buenos Aires, Ediciones Megápolis.
- 1971b La nostalgie des origines, París, Gallimard.
- 1973 Fragments d'un journal I. 1945 - 1969, París, Gallimard.
- 1975 Iniciaciones místicas, Madrid, Taurus.
- 1978 "Architecture sacrée et symbolisme"
"Fragmentarium"
"Le folklore comme moyen de connaissance" en Constantin Tacou (ed.).

- 1979 Historia de las creencias y de las ideas religiosas. II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo, Madrid, Cristiandad.
- 1980 La prueba del laberinto: conversaciones con Claude - Henri Rocquet, Madrid, Cristiandad.
- 1981a Fragments d'un journal II. 1970 - 1978, París, Gallimard.
- 1981b Le temps d'un centenaire suivi de Dayan, París, Gallimard. Trad. por Alain Paruit.
- 1981c Medianoche en Serampor, seguido de El secreto del doctor Honigberger, Barcelona, Anagrama, 134 p.
- 1981²d Tratado de Historia de las religiones, Madrid, Cristiandad.
- 1981e Uniformes de général, París, Gallimard, 195 p. Trad. por Alain Paruit.
- "Uniformes de général"
- "Ivan"
- "Douze mille têtes de bétail"
- "Le macranthrope".
- 1982 Les dix - neuf roses, París, Gallimard. Trad. por Alain Paruit.
- 1983a Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus.
- 1983b Memoria I, 1907 - 1937. Las promesas del equinoccio, Madrid, Taurus.
- 1984⁵a El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza.
- 1984b El viejo y el funcionario (En la calle Mantuleasa), Barcelona, Editorial Laia.
- 1984c Les Trois Grâces, París, Gallimard. Trad. por Marie - France Ionescu y Alain Paruit.
- "Chez Denys, en sa cour"
- "Adieu!..."
- "Incognito à Buchenwald"
- "La pèlerine"
- 1985a À l'ombre d'une fleur de lys..., París, Gallimard. Trad. por Alain Paruit.
- "La fille du capitaine"
- "Le devin des pierres"

- "Les fossés"
- "Une photo vieille de quatorze ans"
- "À l'ombre d'une fleur de lys..."
- 1985b De Zalmoxis a Gengis-Khan. Estudios comparativos sobre las religiones y el folklore de la Dacia y de Europa oriental, Madrid, Cristiandad.
- 1986 Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles, París, Gallimard.
- 1988 Mémoire II. 1937 - 1960. Les moissons du solstice, París, Gallimard.
- 1991a Fragments d'un journal III. 1979 - 1985, París, Gallimard.
- 1991b La Nostalgie des origines, París, Gallimard (1969)
- 1994 El burdel de las gitanas, Madrid, Siruela, 159 p.
- "El puente"
- "Las Tres Gracias"
- "El burdel de las gitanas".
- 1996 "La España de Unamuno", Claves de Razón Práctica, Madrid, nº 67, noviembre de 1996, 6 - 7 (1936).
- 1997 Diario íntimo de la India (1929 - 1931). Novela indirecta, Valencia, Pre-Textos.

7.2. Estudios sobre Mircea Eliade.

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino.

- 1994 "Simbolismo y hermenéutica: Mircea Eliade y Paul Ricoeur", Suplementos Anthropolos: "Una interpretación" evaluativa de nuestra cultura. Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos, Barcelona, 1994, nº 42, febrero.

AL GEORGE, Sergiu.

- 1978 "Temps, histoire, destin" en Constantin Tacou (ed.).

ALEXANDRESCU, Sorin.

- 1969 "Dialectica fantascului", intr. a Mircea Eliade, La Tigâncii și alte povestiri, Bucurest, Editura pentru Literatura.

ALLEN, Douglas.

- 1978 "L'analyse phénoménologique de l'expérience religieuse" en Constantin Tacou (ed.).
1982 Mircea Eliade et le phénomène religieux, Paris, Payot.

ALLEN, D. y DOEING, D.,

- 1980 Mircea Eliade: An Annotated Bibliography, Nueva York, Garland Publishing.

BALISTRERI, Umberto, ed.,

- 1987 Mircea Eliade, Palermo, Iperbole, 49 p.

BALTA, Nicolae.

- 1988 "Labirintul interpretării" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

BALU, Ion.

- 1978 "Les débuts littéraires" en Constantin Tacou (ed.).

BERGER, Adriana.

- 1988 "Ciudatul desen al unei scrisori a lui Mircea Eliade catre Al. Mirodan", Minimum, Jerusalén, 18 de septiembrie de 1988, 47 - 49.

BIANCHI, Ugo.

- 1993 "Istoria si hermeneutica. Ecouri ale unei dezbateri", Paradigma, año I, nº 4 - 5, Bucurest, 1993, p. 4.

BIÈS, Jean.

- 1978 "Chamnisme et littérature" en Constantin Tacou (ed.).

BRADESCO, Faust.

- 1973 Le nid. Unité de base du Mouvement Légionnaire, Madrid, Ed. "Carpatii".

BUZEREA, Ion.

- 1993 "Note despre creativitatea autobiografica a lui Mircea Eliade", Paradigma, año I, nº. 4 - 5, Bucurest, 1993, p. 11.

CAIN, Seymour.

- 1982 "Poetry and Truth: The Double Vocation in Eliade's Journals and Other Autobiographical Writings" en Norman J. Girardot y Mac Linscott Ricketts (eds.).

CALINESCU, Matei.

- 1978 "Imagination et sens" en Constantin Tacou (ed.).
- 1982 "'The Function of the Unreal': Reflections on Mircea Eliade's Short Fiction" en Norman J. Girardot y Mac Linscott Ricketts (eds.).
- 1989 Intr. a Mircea Eliade, Youth Without Youth and Other Novellas, Londres, Forest Books.

CAPRETTINI, Gian Paolo.

- 1993 "Valoarea textuala si culturala a simbolurilor", Paradigma, año I, nº. 4 - 5, Bucarest, 1993, p. 5.

CIORAN, Emil.

- 1986 "Enfin une existence accomplie", Limite, París, nº 48 - 49, noviembre de 1986.
- 1996 "Mircea Eliade y sus desengaños", Claves de Razón Práctica, Madrid, nº 67, noviembre de 1996, 2 - 3 (1936).

CIORANESCU, Alexandru.

- 1990 "Mircea Eliade et la littérature", Synthesis: Bulletin du Comité National Roumain de Litterature Comparée et de l'Institut d'Histoire, Bucarest, 1990, v. 17, p. 29 - 39.

COATES, William A.

- 1978 "Métaphysique de la littérature occulte" en Constantin Tacou (ed.).

COSTINEANU, Dragomir.

- 1985 "Une interpretation des nouvelles de Mircea Eliade par l'etymologie des noms propres" en Florin Mihailescu (ed.).

COURRIOL, Jean Louis.

- 1985 "Présence de Mircea Eliade dans la littérature roumaine des années 30" en Florin Mihailescu (ed.).

CRACIUN, Gheorghe.

- 1988 "Autenticitatea: premise si efecte" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucarest, Viata Romaneasca.

CUGNO, Marco.

- 1990 "Mircea Eliade: Una poetica del fantastico", Synthesis: Bulletin du Comité National Roumain de Littérature Comparée et de l'Institut d'Histoire, Bucarest, 1990, v. 17, p. 41 - 53.

CULIANU, Ion Petru.

- 1978 "L'anthropologie philosophique" en Constantin Tacou (ed.).
1995 Mircea Eliade, Bucarest, Ed. Nemira.

CURTICAPEANU, Doina.

- 1987 "Mitologia visului", Steaua, Bucarest, Mayo 1987, v. 38 (5) p. 8.

DEACONESCU, Ion.

- 1987 "Creativitatea si simbolurile sale", Steaua, Bucarest, Feb. 1987, v. 38 (2) p. 11 - 12.

DOLINESCU, Margarita.

- 1985 "Atmosphère et personnages dans les derniers productions littéraires de Mircea Eliade" en Florin Mihailescu (ed.).

DUBUISSON, Daniel.

- 1993 Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade, Lille, Presses Universitaires de Lille.

DURAND, Gilbert.

- 1978 "Mircea Eliade et l'anthropologie profonde" en Constantin Tacou (ed.).

DURANDIN, Catherine.

- 1993 "Temps sacré, temps profane et temps de l'imaginaire à propos des romans historiques de Mircea Eliade", Paradigma, año I, nº 4 - 5, Bucarest, 1993, p. 8 - 9.

FILIPAS, Elena Zaharia.

- 1991 "Intre doua nopti de sînziene", Romania Literara: Saptaminal de Literatura si Arta Editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista, Bucarest, Agosto de 1991, v. 24 (34) p. 5.

FIORE, Crescenzo.

- 1986 Storia sacra e storia profana in Mircea Eliade, Roma, Bulzoni.

GANDILLAC, Maurice de.

- 1978 "Répétition et renaissance" en Constantin Tacou (ed.).

GIRARDOT, Norman J.

- 1982 "Introduction. Imagining Eliade. A Fondness for Squirrels" en Norman J. Girardot y Mac Linscott Ricketts (eds.).

GIRARDOT, Norman J. y RICKETTS, Mac Linscott (eds.)

- 1982 Imagination and Meaning. The Scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade, Nueva York, The Seabury Press.

GIULIANI, Alfredo.

- 1993 "Datoria mea fata de Mircea Eliade", Paradigma, año I, nº. 4 - 5, Bucarest, 1993, p. 4.

HANDOCA, Mircea.

- 1980 Mircea Eliade. Contributii biobibliografice, Bucurest, Societatea Literara "Relief românesc".
- 1987 "'Memoriile' lui Mircea Eliade", Revista de Istorie si Teorie Literara, Bucurest, v. 35 (1 - 2), enero - junio 1987, p. 187 - 193.
- 1991a Ed. de Noaptea de Sânziene, Bucurest, Edit. Minerva.
- 1991b Ed. de Nuvele inedite, Bucurest, Editura Rum-irina.
- 1992 "Mircea Eliade - fascist, legionar, antisemit?", Jurnalul literar, Bucurest, nr. 13 - 14, mai 1992, p. 4 - 5.
- 1996 Pe urmele lui Mircea Eliade, Târgu Mures, Edit. Petru Maior, 214 p.

HORIA, Vintila.

- 1982 "The forest as mandala. Notes concerning a Novel by Mircea Eliade" en Joseph M. Kitagawa y Charles H. Long (eds.).

HUDSON, Wilson M.

- 1968 "Eliade's Contributions to the Study of Myth", Tire Shrinker to Dragnster, Texas Folklore Society, XXXIV, Austin (Texas), Encino Press, 1968.

IERUNCA, Vigil.

- 1978 "Littérature et fantastique" en Constantin Tacou (ed.).
- 1988 "Mircea Eliade si obsesia României" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

JESI, Furio.

- 1989 Cultura de derechas, Madrid, Muchnik Editores.

KITAGAWA, Joseph M. y LONG, Charles H. (eds.)

1982 Myths and symbols: Studies in Honor of Mircea Eliade, Chicago, Univ. Chicago Press (1969).

LACROIX, Jean.

1985 "Intimisme et cosmopolitisme dans la pensée 'rituelle' de Mircea Eliade diariste et mémorialiste" en Florin Mihailescu (ed.).

LAVI, Theodor.

1972 "Dosarul Mircea Eliade", Toladot. Buletinul Institutului Dr. J. Niemirower, Jerusalén, n° 1, enero - marzo 1972, p. 2 - 3, 21 - 24.

LIVESCU, Cristian.

1981 "Dionisianismul fantastic in nuvelistica lui Mircea Eliade", Steaua, Bucarest, Nov. 1981, v. 32 (11) p. 12.

LOBET, Marcel.

1978 "La chronique souterraine de l'humanité" en Constantin Tacou (ed.).

LONG, Charles.

1978 "Le sens de l'oeuvre pour l'homme moderne" en Constantin Tacou (ed.)

LOTREANU, Ion.

1980 Introducere în opera lui Mircea Eliade, Bucarest, Minerva.

LUPPI, Myriam.

1985 "Le temps dans Forêt interdite" en Florin Mihailescu (ed.).

MANEA, Norman.

- 1991 "Happy Guilt. Mircea Eliade, fascism, and the unhappy fate of Romania", The New Republic, Philadelphia, 5 de agosto de 1991, p. 27 - 36.

MARINO, Adrian.

- 1980 Hermeneutica lui Mircea Eliade, Cluj - Napoca, Dacia.
- 1985 "Mircea Eliade et la sécularisation de la littérature", Cahiers Roumaines d'études Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires, Bucarest, 1985, v. 3, p. 92 - 104.

MASUI, Jacques.

- 1978 "Mythes et symboles" en Constantin Tacou (ed.).

MICU, Dumitru.

- 1968 "Proza lui Mircea Eliade", extra din Limba și literatura, v. XVII, Bucarest, Societatea de Științe Filologice din Republica Socialistă România, 1968.
- 1976 "Mircea Eliade", Scriitori români de azi, II, Bucarest, Cartea Românească, p. 319 - 336.
- 1991 Intr. a Mircea Eliade, Noaptea de Sânziene, Bucarest, Minerva.

MIHAILESCU, Florin (ed.)

- 1985 Mircea Eliade et les horizons de la culture, Aix-en-Provence, Publications de l'Université d'Aix-en-Provence (Actes du colloque international d'Aix-en-Provence).

MINCU, Stefania.

- 1993 "La Tigançi", Paradigma, año I, n°. 4 - 5, Bucarest, 1993, p. 10.

MITESCU, Adriana.

1985 "L'autobiographie mythique chez Mircea Eliade" en Florin Mihailescu (ed.), 1985.

MUTTI, Claudio.

1993 Les plumes de l'archange. Quatre intellectuels roumains face à la Garde de Fer: Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Chalon-sur-Saône, Editions Hérode.

NEGOITESCU, Ion.

1970 "Mircea Eliade - sau de la fantastic la oniric", Viata Româneasca, n°. 23, Bucarest, Feb. 1970.

NOICA, Constantin.

1978 "Hiérophanie et sacralité" en Constantin Tacou (ed.).

ORTIZ - OSÉS, Andrés.

1994 "El Círculo de Eranos: *Opus hominis*".

"I. La Escuela de Eranos: Una arquetipología de la cultura", Suplementos Anthropos: "Una interpretación" evaluativa de nuestra cultura. Análisis y lectura del almacén simbólico de Eranos, Barcelona, 1994, n° 42, febrero.

PERPESSICIUS

1930 "Isabel si apele diavolului" en Mircea Handoca, 1980.

1933 "Mentiuni critice: Maitreyi de Mircea Eliade" en Mircea Handoca, 1980.

PETRESCU, Liviu.

1988 "Orpheu si Eurydice" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

PETREU, Marta.

1988 "Salvatorul salvat' si enigma celor nouasprece trandafiri" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

PIRU, Al.

1988 "Mit si istorie în 'Nouasprezece trandafiri'" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

POPESCU, George.

1993 "Fericitul Babel sau interpretarea nesfarsita", Paradigma, año I, nº. 4 - 5, Bucurest, 1993, p. 3.

POPESCU, Mircea.

1982 "Eliade and folklore" en Joseph M. Kitagawa y Charles H. Long (eds.).

POPESCU - CADEM, Constantin.

1984 "Mircea Eliade - completari si rectificari biografice", Revista de Istorie si Teorie Literara, enero - marzo de 1984, v. 31 (1), p. 145 - 148.

1987 "Un articol "portughez" al lui Mircea Eliade", Revista de Istorie si Teorie Literara, julio - diciembre de 1987, v. 35 (3 - 4), p. 354 - 359.

1992 "Correspondente diplomatice lusitane", Jurnalul literar, Bucurest, nr. 13 - 14, mai 1992, p. 5.

RADULESCU, Mihai.

- 1987 "La genèse d'une vision scientifique. Aperçu sur quelques essais roumaines de Mircea Eliade", Synthesis. Bulletin du Comité National de Littérature comparée de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1987 (XIV), p. 55 - 64.

RASMUSSEN, David.

- 1978 "Herméneutique structurale et philosophie" en Constantin Tacou (ed.).

REMETEAN, Paul.

- 1985 "Les avatars de la genèse d'une oeuvre. Echos dans 'Fragments d'un journal' de Mircea Eliade" en Florin Mihailescu (ed.).

RENO, Stephen.

- 1978 "Hiérophanies, symboles, expériences" en Constantin Tacou (ed.).

RICKETTS, Mac Linscott.

- 1978 "Mircea Eliade et la mort de Dieu" en Constantin Tacou (ed.).
- 1982 "Mircea Eliade and the Writing of The Forbidden Forest" en Norman J. Girardot y Mac Linscott Ricketts (eds.).
- 1988 Mircea Eliade: the romanian roots, 1907 - 1945, East European Monographs
Boulder, Nueva York, Columbia University Press, 2 vol.

RIES, Julien

- 1978 "Histoire des religions, phénoménologie et herméneutique" en Constantin Tacou (ed.).

ROGALSKI, Florina.

- 1988 "Un om mare' sau esecul fiintei" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.

SIMION, Eugen.

- 1982 "The mythical Dignity of Narration" en Norman J. Girardot y Mac Linscott Ricketts (eds.).
- 1988 "Un spirit al implitudinii" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucurest, Viata Romaneasca.
- 1992 Epiflogo a Proza fantastica: V. La umbra unui crin, Bucurest, Fundatiei culturale Române.

SIMIONESCU, Paul.

- 1979 "Le mythe dans la vision de Mircea Eliade. Repères marginaux de son oeuvre scientifique et littéraire", Synthesis. Bulletin du Comité National de Littérature comparée de la République Socialiste de Roumanie, Bucurest, 1979 (VI).

SORESCU, Roxana.

- 1986 "Fetele lui Janus", Revista de Istorie si Teorie Literara, Bucurest, 1986, v. 34 (2 - 3) p. 120 - 127.

SOZZI, Lionello.

- 1993 "Renastere si nostalgii ale originilor", Paradigma, año I, nº. 4 - 5, Bucurest, 1993, p. 6.

SPALTMANN, Günther.

- 1982 "Autheticity and experience of time. Remarks on Mircea Eliade's Literary Works" en Joseph M. Kitagawa y Charles H. Long (eds.).

SPIRIDON, Monica.

- 1988 "Introducere în metoda lui Eliade" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucarest, Viata Romaneasca.

STEINER, George.

- 1991 "Mircea Eliade, erudito y 'gurú'", EL PAIS, Madrid, 21 de abril de 1991, p. 6 - 7.

STEINHARDT, N.

- 1977 "Fantasticul lui ME", Steaua (Cluj), 1977, año XXVIII, Nr. 4, págs. 18 - 20.

STOLOJAN, Sanda.

- 1973 "Mircea Eliade si Noaptea de Sânziene", Ethos, I, París, p. 232 - 237.

TACOU, Constantin, ed.

- 1978 Les Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade, París, Editions de l'Herne, nº 33.

USCATESCU, Georges.

- 1982 "Time and destiny in the novels of Mircea Eliade" en Joseph M. Kitagawa y Charles H. Long (eds.).

VEIGA, Francisco.

- 1989 La mística del ultranacionalismo. Historia de la Guardia de Hierro. 1919 - 1941, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

1994 "La experiencia ultraderechista de Mircea Eliade", L'Avenç, Barcelona, 1994, pp. 20 - 24.

VIERNE, Simone.

1978 "La littérature sous la lumière des mythes" en Constantin Tacon (ed.).

VIGHI, Daniel.

1988 "Taina primei repetitii" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucarest, Viata Romaneasca.

VODA CAPUSAN, Maria.

1986 "Drumul spre Eleusis", Steaua, Oct. 1986, v. 37 (10), p. 8.

1988 "Dionysos" en Caiete critice. Nr. 1 - 2: Mircea Eliade, Bucarest, Viata Romaneasca.

VOLOVICI, Leon.

1995 Ideologia nationalistă și "problema evreiască". Eșeu despre formele antisemitismului intelectual în România anilor '30, Bucarest, Humanitas.

WELBON, Richard G.

1964 "Some Remarks on the work of Mircea Eliade", Acta Philosophica et theologica, 2, Roma, Societas Academica Dacoromana, 1964.

7.3. Teoría literaria. Teoría del mito. Ciencia.

BACHELARD, G.

1966 Psicoanálisis del fuego, Madrid, Alianza (1938).

1972 El aire y los sueños, México, FCE (1943).

1975² La poética del espacio, México, FCE (1957).

BAKHTINE, M.

1970 La poétique de Dostoievski, París, Editions du Seuil (1963²).

BAQUERO GOYANES, M.

1989 Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia.

BARTHES, R.

1973 El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI (1953).

1980 S/Z, Buenos Aires, Siglo XXI (1970).

1981 "Introduction à l'analyse structurale des récits", Communications, 8 (1966), 1981, París, Editions du Seuil, 7 - 33.

BOBES NOVES, C.

1991 Comentario semiológico de textos narrativos, Oviedo, Universidad de Oviedo.

BOOTH, W. C.

1974 La retórica de la ficción, Barcelona, Bosch (1961).

BOURNEUF, R. y QUELLET, R.

1981² La novela, Barcelona, Aírel (1972).

BREMOND, Claude.

1981 "La logique des possibles narratifs", Communications, 8 (1966), 1981, París, Editions du Seuil, 66 - 82.

CAMPBELL, Joseph.

1994 Los mitos. Su impacto en el mundo actual, Barcelona, Kairós (1972).

CASSIRER, Ernst.

1945 Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura, México, FCE (1944).

CIRLOT, Juan - Eduardo.

1995⁴ Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor.

DAVIES, Paul.

1993 La mente de Dios, Madrid, McGraw - Hill (1992).

DIEL, Paul.

1976 El simbolismo en la mitología griega, Barcelona, Labor (1966).

DURAND, Gilbert.

1979 Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalise, París, Berg International.

1981 Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus (1979).

ECO, Umberto.

1981 Lector in fabula, Barcelona, Lumen (1979).

FORSTER, E. M.

1983 Aspectos de la novela, Madrid, Debate (1958).

FOUCAULT, M.

1974⁶ Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI (1966).

FREUD, S.

1973³ Psicoanálisis del arte, Madrid, Alianza (1910 - 1928).

1981¹⁰ Tótem y tabú, Madrid, Alianza (1912 - 1913).

FRYE, N.

1977 Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos, Caracas, MonteÁvila (1957).

GAOS, José.

1977 Introducción a "El Ser y el Tiempo" de Martin Heidegger, México, FCE.

GENETTE, G.

1981 "Frontières du récit", Communications, 8 (1966), 1981, París, Editions du Seuil, 158 - 169.

1989 Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus (1962).

GREIMAS, A. J.

1971 Semántica estructural. Investigación metodológica, Madrid, Gredos (1966).

GUILLÉN, Claudio.

1985 Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Crítica.

GULLÓN, Ricardo.

1980 Espacio y novela, Barcelona, Bosch.

HEIDEGGER, M.

1982 El Ser y el Tiempo. México, FCE (1927).

JAUSS, H. R.

1986 Experiencia estética y hermenéutica literaria. (Ensayos en el campo de la experiencia artística), Madrid, Taurus (1977).

JUNG, C. G.

1962² Símbolos de transformación, Buenos Aires, Paidós (1952).

1981 Arquetipos e inconsciente colectivo, Barcelona, Paidós (1954).

KAYSER, W.

1976⁴ Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos (1948).

LÉVI-STRAUSS, Cl.

1970³ Antropología estructural, Buenos Aires, EUDEBA (Ed. Univ. de Buenos Aires) (1958).

LOTMAN, Y. M.

1982² Estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo (1970).

LOTMAN, Y. M. y Escuela de Tartu.

1979 Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra.

PARIS, J.

1967 El espacio y la mirada, Madrid, Taurus.

PAZ, O.

1981³ Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral.

POULET, G.

1961 Les metamorphoses du cercle, París, Flammarion.

1965² Études sur le temps humain, París, Plon (1949).

PROPP, V.

1981⁵ Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos (1928).

REUTER, Y.

1991 Introduction a l'analyse du roman, París, Bordas.

SEGRE, C.

1976 Las estructuras y el tiempo, Barcelona, Planeta (1974).

1985 Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica (1985).

STAROBINSKI, J.

1971 La relación crítica (Psicoanálisis y literatura), Madrid, Taurus (1970).

TACCA, O.

1978² Las voces de la novela, Madrid, Gredos.

TODOROV, Tzvetan.

1974² Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo (1970).

1981a "Les catégories du récit littéraire", Communications, 8 (1966), 1981, París, Editions du Seuil, 131 - 157.

1981b Teorías del símbolo, Caracas, Monte Ávila Editores (1977).

VAN DIJK, T. A., DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., LÁZARO CARRETER, F., LEVIN, S.R., OHMANN, R., OOMEN, U., POSNER, R. y SCHMIDT, S. J.

1987 Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, ARCO/LIBROS.