

# Maravilloso medieval y modernidad narrativa en *La noche de San Juan* de Mircea Eliade

Fernando CARMONA FERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

## RESUMEN

El autor analiza la obra *La noche de San Juan* del autor rumano Mircea Eliade y se centra en describir los espacios y los tiempos de la obra, así como los elementos maravillosos medievales presentes en ella. Posteriormente presenta el juego de espacios entre el espacio histórico y el mítico y por último defiende que se trata de una novela existencial.

**Palabras clave:** maravilloso, medieval, Mircea Eliade, modernidad

## Marvelous medieval and narrative modernity in Saint John's night, by Mircea Eliade

## SUMMARY

The author analyses the work XXX written by the Romanian author Mircea Eliade and he focuses on describing the spaces and times that lie within, as well as the marvelous medieval elements that we can find inside the book. Afterwards, he introduces the game between historical space and mythic space and he finally claims that we are in front of an existential novel.

**Key words:** marvelous, medieval, Mircea Eliade, modernity

**Sumario:** 1. Espacios y tiempos en *La noche de San Juan*; 2. El amor y lo maravilloso medievales; 3. El juego de espacios: espacio histórico y espacio mítico; 4. Una novela existencial

## 1. Espacios y tiempos en *La noche de San Juan*

Esta novela, la narración más extensa y ambiciosa de su autor, que considera su obra maestra, la escribió entre 1949 y 1954. La acción transcurre entre 1936 y 1948 siguiendo los acontecimientos históricos que tienen lugar en Rumania entre ambas fechas. En un relato histórico, coloca el elemento mágico y maravilloso al que da gran protagonismo; señalándolo en sus títulos<sup>1</sup>: *Noche de hadas*, *bosque prohibido* o *noche de san Juan*. Expresan la importancia que le da el autor a la irrupción de lo maravilloso y extraordinario en un relato que, por otra parte, es de una factura narrativa realista en consonancia con los modelos vigentes de mediados del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Como *Forêt interdite* (*Bosque prohibido*) aparece titulada la novela en la versión francesa (1955); el original rumano se titula *Noaptea de Sânziene* («noche de las hadas»). En español, aparece traducida con el título, *La noche de San Juan* (prólogo de Mircea Handoca, trad. J. Garrigós, Barcelona, 1998). A esta traducción remiten las citas que haré en adelante.

Los títulos indican un espacio y un tiempo extraordinarios: el bosque con el hada como espacio mágico en las tradiciones folclórica y literaria; y un momento no menos extraordinario: la media noche del día de san Juan. La novela es la búsqueda de lo extraordinario que permita trascender más allá de lo cotidiano: “*La noche de San Juan* –escribe nuestro autor (20-3-52)- la empecé sabiendo solo esto: que Stefan amaría a dos mujeres y que se pasaría la vida tratando de comprender el posible misterio que ello encierra; y, sobre todo, tratando de asumir esa situación con la esperanza de «tener una revelación» que le permita alcanzar otro tipo de existencia más plena y gloriosa”<sup>2</sup>.

El protagonista, Stefan Viziru, casado con Ioana de la que sigue enamorado, en la tarde del 23 de junio se siente arrastrado al bosque de Baneasa. Se encuentra con Ileana, una bella joven de la que también se enamora. Aunque la ve esporádicamente, ella es su pasión amorosa y la confidente de secretos que oculta a su esposa. No puede vivir sin buscarla para perderla de nuevo. Doce años después, también la noche de San Juan cerca de París en un bosque parecido al anterior, se encuentran, se declaran su amor dispuestos a no separarse más pero el coche en el que van sale de la carretera y mueren en el accidente.

Este breve resumen argumental no hace justicia de una novela de seiscientos catorce páginas, en la versión española, que recoge los más variados personajes, artistas, intelectuales, burgueses, militares funcionarios; todo un abigarrado mundo de personas ligadas a la crisis cultural, histórica y política de los años que encuadran la segunda guerra mundial. La novela llega a convertirse en un retablo social de la Bucarest de esos años<sup>3</sup>.

La obsesión del personaje protagonista de la novela de M. Eliade es entrar en un tiempo extraordinario<sup>4</sup>. El 21 de junio de 1949 hace la primera anotación en su diario en la que señala que esa noche y ese día conservan para él todo su hechizo y excepcionalidad. «Durante muchos días –escribe- estuve viviendo bajo la magia de este misterio. Vivía esperando que me pasara algo, que me revelara algo»<sup>5</sup>. La indagación sobre el tiempo y la búsqueda de uno excepcional es un tema primordial

---

<sup>2</sup> Citado en [http://es.geocities.com/eliade\\_es/bibliografia.htm](http://es.geocities.com/eliade_es/bibliografia.htm).

<sup>3</sup> La novela presenta un mundo variado de personajes: intelectuales, como Biris, o actores, como Bibicescu; Mísu Weissmann, protector de artistas; Bursuc, protestón y arrivista; Antim, profesor replegado en el pasado e incapaz de ayudar a Teodorescu, perseguido por ideas políticas; Protopescu, jefe policial; Joaquim, revolucionario y pistolero; Catalina, amante de varios personajes. Algunos parecen trascender el mundo cotidiano para situarse cerca del más allá, como Anisie o Irina, esposa de Vadrasta que es capaz de predecir terremotos y bombardeos; junto a otros personajes que llevan a lo cotidiano y doméstico, como Porumbache, la casamentera y cotilla madre de Biris, o el lugareño padre de Vadrasta.

<sup>4</sup> En 1949, M. Eliade escribía: "El solsticio de verano y la noche de San Juan conservan para mí todo su hechizo y su prestigio. *Sucede algo* –y ese día me parece no sólo el más largo sino lisa y llanamente *otro* distinto al de ayer o al de mañana" y “la acción de esta novela se desarrolla durante 12 años y es, en cierto sentido, un fresco. Pero su centro de gravedad está en otra parte: en los diferentes conceptos del tiempo que han asumido los personajes principales”, cit. en [http://es.geocities.com/eliade\\_es/bibliografia.htm](http://es.geocities.com/eliade_es/bibliografia.htm).

<sup>5</sup> M. Handoca, *Prefacio* a tr. cit., 1998, 9.

en toda la narración. Cuando conoce a Ileana, le confiesa su secreto que no ha dicho a nadie: «todo depende del Tiempo». Y le insta a «escapar del Tiempo, salir del Tiempo» (40). Conoce a Anisie, un personaje capaz de trascender el tiempo viviendo el tiempo cósmico:

Sólo tiene en cuenta el tiempo cósmico. El día y la noche, las fases de la luna, las estaciones. Incluso ese tiempo cósmico por lo que me dijo, el día menos pensado también dejará de existir para él. Pero ahora necesita al Tiempo para encontrarse consigo mismo. Encontrarse en el sentido metafísico de la palabra, es decir cobrar conciencia de su ser en su plenitud e integridad. Y entonces, ya no hay nada que le distraiga de la vivencia de cada momento esencial de ese tiempo cósmico (84).

Esta vivencia en el tiempo cósmico supone el alejamiento del tiempo histórico, es decir, de los acontecimientos históricos. Llega a descubrir en la Naturaleza «la clave de las primeras revelaciones metafísicas, el misterio de la muerte y de la resurrección, el misterio del tránsito del no-ser al ser» (85). Este personaje no sólo ha conseguido sustraerse al tiempo histórico sino también al fisiológico ya que parece mantenerse en una permanente juventud<sup>6</sup>. Su interlocutor, Biris, invierte la percepción de Stefan señalando que «el Tiempo nos conduce siempre hacia la muerte» (86); es decir, que el tránsito es más bien del *ser al no-ser*. Unas páginas antes, este personaje, ha hecho referencia a Heidegger señalando la filiación de sus ideas<sup>7</sup>. Pone de ejemplos, que repetirá, una muela muerta a la que se ha eliminado la raíz y la carcoma que oye roer su escritorio, afirma:

Tiempo, el que llaman tiempo de la Vida, es un Tiempo de la Muerte. Eso no nos lo dice ningún reloj de este mundo. Pero me lo dice mi reloj, esta carcoma que día y noche roe mi escritorio. Que un buen día lo matará (71)<sup>8</sup>.

El narrador señala un Tiempo con mayúscula, cotidiano e histórico, heideggeriano y existencialista o Tiempo de los filósofos. Hablando con el interlocutor anterior, Stefan piensa: «Del problema del Tiempo, os ocupáis vosotros, los filósofos. A mí me obsesiona sólo el transcurso del tiempo» (127).

Salir del Tiempo es la obsesión del protagonista que reproduce a su vez el pensamiento del autor. Frente a la idea de la liberación del Tiempo por la muerte, señala Stefan que «si sólo la muerte nos permite salir del Tiempo y de la Historia, la realidad es que no salimos a ninguna parte. Lo único que hacemos es volver a la nada» (142).

---

<sup>6</sup> Su interlocutor le dice a Stefan que ha leído un cuento que relata prácticamente lo mismo. Pienzan que la coincidencia se debe a que el autor del cuento y él han conocido al mismo personaje. Irán a verlo, aludiendo a la interacción de ficción literaria y realidad.

<sup>7</sup> Se autodesigna lector de Heidegger (72). Stefan le dirá a Ileana: «Estaba pensando en lo ingenuo que son los filósofos... Por ejemplo, Biris, con su escritorio roído por la carcoma, con su hueso muerto, con su muela que ya ha llegado al campo de la muerte y con sus lecturas de Heidegger...» (*Id.*).

<sup>8</sup> Este personaje recoge el pensamiento de *vivir para la muerte* - Tiempo de la Muerte, dice- y que el sentido del ser y de tiempo es el del autor de *Ser y tiempo* (72).

Frente al Biris existencialista, para quien el tiempo conduce inevitablemente a la nada, Stefan siente la urgencia y la necesidad de salir y liberarse del Tiempo que lo encierra como un «muro»<sup>9</sup> Biris le reprocha su ansia por salir del Tiempo y le da una explicación psicológica:

Tu ansia de salir del Tiempo y de hacer caso omiso de la Historia era probablemente un esfuerzo desesperado para encontrar el estado feliz de la infancia, para volver al paraíso perdido (445).

Más tarde, Biris, interrogado y torturado por la policía comunista, ironizará sobre su propia filosofía y el existencialismo de J.-P. Sartre<sup>10</sup>. Frente a un Tiempo y una Historia destructores<sup>11</sup>, Stefan proclama un *más allá*:

Pero yo sigo creyendo que existe algo más allá del Tiempo y de la Historia – prosiguió Stefan con fervor- y que nosotros podemos conocer ese *algo*. Sólo que, para ello, se requiere un gran esfuerzo espiritual por nuestra parte (525, subrayado del autor).

## 2. El amor y lo maravilloso medievales

El *más allá* que puede sacarlo del Tiempo y de la Historia, lo busca en Ileana, es decir, en el amor. El relato amoroso se construye sobre el tema del hombre entre dos mujeres, parte de las relaciones amorosas entre caballero y hada, respondiendo al arquetipo folclórico y al desenlace trágico del amor-pasión tristaniano.

Los temas de los amores con un hada y el del hombre entre dos mujeres están presentes en los primeros relatos en lengua románica europea, como el lai de *Eliduc* o el de *Lanval*. Como el caballero Lanval, Stefan encuentra a Ileana en el bosque. El arquetipo folclórico agua/fuente - árbol/bosque - hada/dama tan presente en los comienzos de la literatura medieval<sup>12</sup> reaparece en esta novela. Ileana está ligada al

---

<sup>9</sup> «Tengo la sensación de estar rodeado por un muro invisible, formado por el Tiempo, un muro levantado con la ayuda de todo lo que no puedo volver a tener, de todo lo que ha pasado y es irreversible...» (494).

<sup>10</sup> Le dice al policía que le interroga: «-Me habría gustado ir al *Deux Margots* a la puesta de sol cuando, según he oído, se reúnen los existencialistas. Me habría gustado estar de tertulia con ellos pero en plan aguafiestas. Decirles: “¿Por qué no van a nuestro país, al otro lado del telón de acero, para ver cómo se plantea *le problème du choix* y lo que pasa con *le problème de la liberté*? [...] Cuando vayan en un vagón de ganado en dirección a los campos de trabajo progresistas, o ante el pelotón de ejecución, se acordarán de lo que estoy diciendo esta tarde...» (543).

<sup>11</sup> «El Tiempo puede incluso atacar también las revelaciones procedentes de más allá de él; las puede atacar, macerar lentamente y, finalmente, destruir» (524); «la Historia modifica incesantemente un recuerdo, le otorga continuamente nuevos valores, negativos o positivos, hasta que, finalmente, lo anula» (525).

<sup>12</sup> Gallais, P., *La Fée à la Fontaine et à l'Arbre. Un archetypé du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam, 1992.

bosque y al agua siguiendo el arquetipo en sus primeras apariciones<sup>13</sup>. El hecho de que el nombre de Ileana que, según la tradición popular rumana, corresponde al de la diosa de las hadas en la noche de San Juan y que la esposa de nuestro protagonista se llame Ioana (*Juana*) es significativo.

El protagonista no cesa en la búsqueda de un lugar y un espacio extraordinarios que encuentra en el bosque y en la noche de san Juan. Ileana evoca la *dama/hada* de la tradición folklórica y de las primeras narraciones medievales. El encuentro que tienen los enamorados en Portugal es representativo de la reproducción de este arquetipo:

Pero imaginaba [habla Ileana] dónde podría encontrarte. Y te he dejado creer que me has encontrado tú. Me figuraba que vendrías a la fuente de Inés de Castro y allí te he estado esperando todos estos días. [...] Estaba segura de que vendrías. Te esperaba debajo de aquel viejo árbol, junto al manantial (351).

Stefan la besa y siente su cara helada.

-Deberías entrar. Tienes frío.

-Tengo miedo. Tengo miedo de ti a plena luz, entre la gente, porque te pierdo. Se rompe el encantamiento y te olvidas de mí. Prefiero estar aquí, en la oscuridad, entre los árboles, nosotros dos solos. En el bosque siento que puedes ser mío. Te he encontrado aquí, en la oscuridad, entre los árboles (*Id.*).

En la segunda parte, y cerca del final de la novela, Stefan evoca el primer encuentro con Ileana que supuso una transformación de su existencia:

-No sé como explicártelo –continuó Stefan-. Parece que todo viene de la noche de verano de hace nueve años, de la noche de San Juan de 1936. Es absurdo, pero tengo a veces la impresión de que fue entonces cuando me extravié y, a partir de entonces, ya no he vuelto a vivir mi vida [...] Y entonces, en el bosque, conocí a Ileana. Es como si ella me hubiera atraído allí o quizá fuera yo quien la hubiera atraído a ella. ¿Qué le hizo a una muchacha joven y guapa ir a pasearse tan lejos, sola, en el bosque de Baneasa? (430 y 431).

El tema del hombre entre dos mujeres y el de la mujer entre dos hombres –Tristán, entre Iseo la Rubia e Iseo la de las Blancas Manos; o Iseo la Rubia, entre el rey Marco y Tristán- lo viven los protagonistas de la novela de M. Eliade recordando la leyenda medieval. Las referencias no dejan de ser significativas al identificarse Stefan e Ileana

---

<sup>13</sup> La primera vez que encuentra a Ileana en el bosque, Stefan dice: «En este lugar había charcas. Aquí venía a bañarme con los amigos cuando éramos pequeños» (24). La siguiente entrevista tiene lugar bajo la lluvia: «La había visto por casualidad desde la ventanilla del tranvía, una tarde lluviosa de finales de octubre. [...] la lluvia arreciaba. Cuando la encontré [...]» (52). La entrevista finaliza así: «Cogió su mano y le dio un largo y fuerte apretón. Acto seguido, sin mirarla, salió de debajo del paraguas y echó a correr en medio de la lluvia» (54).

con los personajes de la leyenda y pensar que están haciendo un *remedo* de estos<sup>14</sup>. Por una parte, Stefan enamorado de Ioana y de Ileana; por otra, debido al sorprendente parecido de Stefan con un famoso escritor de la misma ciudad, nuestro protagonista suele ser confundido con éste. Es lo que ocurre a Ioana, amante del escritor, con quien confunde a Stefan surgiendo así sus relaciones y matrimonio. Nuestro protagonista sufrirá unos curiosos celos pensando que en algunos momentos ella ve en él a su anterior amante. El hecho de Tristán casándose con Iseo la de las Blancos Manos por su parecido con la anterior no está lejos de las sospechas de Stefan. Aunque Ioana abandona a Partenie, el famoso escritor, por Stefan, aquél no dejará de amarla. Ileana también dudará de la verdadera personalidad de Stefan cuando lo conoce y no dejará de entrevistarse con el escritor. El amigo de nuestro protagonista, Biris, está enamorado y frecuenta a otra, Catalina; ésta corresponde amorosamente a Biris pero es amante de un actor, Bibicescu, y ella tiene también relaciones con Partenie. La relación triangular y tristaniana de los protagonistas se extiende, pues, a los personajes. Pero, aún más, si tenemos en cuenta que el día de san Juan, en el bosque y a los tres años justos deja de hacer efecto el filtro de Tristán e Iseo<sup>15</sup>, podemos ver que la historia medieval y la moderna repiten un marco espaciotemporal similar.

El juego de relaciones duales sitúa el sentimiento amoroso abierto a dos direcciones; en el caso de Stefan, a dos dimensiones que podríamos designar a una como amor *inmanente* y a otra como amor *transcendente*. Es la dualidad que ofrece la literatura cortés desde el siglo XII. El amor mágico del caballero con el hada se transforma en amor *caballero/dama* sin perder su carácter *transcendente*. La dama casada requerida por el caballero enamorado, lejos de caer en promiscuidad, eleva las relaciones amorosas a un erotismo idealizado. Cuando el caballero de un relato de principios del XIII (*Lai de l'Ombre*) requiere a una dama y ésta le manifiesta que está satisfecha con su marido, el caballero vuelve a insistir afirmando que quien «cante y lea de amor no se lo reprochará»<sup>16</sup>; es decir, la lírica trovadoresca y el *roman* colocan en otra dimensión sentimental. El amante cortés pasa a otra realidad erótica.

Por su parte, Stefan no deja de confesar que está enamorado también de Ioana, su esposa, y en ningún momento encuentra incompatibilidad en la dualidad de relaciones, ya que se mueven en dimensiones distintas. No se trata de mera

---

<sup>14</sup> Cuando Ileana se enamora de Stefan le viene el recuerdo de Tristán e Isolda (66). Stefan también siente ligado su sentimiento al de los de la famosa leyenda a la vez que busca un sentido diferente en su amor a Ileana: «Si este amor inesperado y no buscado, únicamente me va a traer la sustitución de Ioana por Ileana, carecería de sentido...» (220). Al final de la novela, Ileana se identifica con la leyenda tristaniana recordando el pasaje del filtro: «me repetía que era ridículo, que eso parecía un remedo de Tristán e Isolda... Stefan, para mí ha sido como en *Tristán e Isolda*. Aquella noche me diste, quizá sin pretenderlo ni saberlo, me diste a beber un veneno» (611). Insiste en la fatalidad tristaniana: «-Que los hados te habían señalado para que yo te amara... Que habíamos bebido los dos del mismo veneno...» (612); y en la idea de un amor predestinado («predestinados a amarnos», «predestinados a buscarnos» (613).

<sup>15</sup> E Muret, *Bérout, le Roman de Tristan, poème du XII siècle*, Paris, 1947, vv. 2133-2288.

<sup>16</sup> F. Carmona, intr., ed. y tr., *Jean Renart. El lai de la Sombra. El lai de Aristoteles. La Castellana de Vergy*, Barcelona, 1986, 53.

alternancia entre dos mujeres: «Si este amor nuevo, inesperado y no buscado, únicamente va a traer la sustitución de Ioana por Ileana, carecería de sentido...» (220). Más adelante, nos dirá:

Durante mucho tiempo creí que mi encuentro con Ileana podía tener otro sentido: enseñarme a amar a dos seres al mismo tiempo. A descubrir una categoría nueva y más auténtica del amor, cercana al amor de los santos, quienes pueden amar simultáneamente a una infinidad de personas (432).

Nuestro protagonista vive una tercera modalidad erótica. La podríamos designar amor *pasión*. En Lisboa, de regreso a Rumanía, conoce a Stella Zissu; seducido por ésta, vive unas relaciones apasionadas que retrasan su regreso. La identifica con Calipso o Circe:

-Eres una de las dos criaturas semidivinas, Calipso o Circe. Y yo, en este momento, soy una de las infinitas variantes de Ulises, uno de esos millones de personajes que repiten, desde Homero hasta aquí, una odisea más o menos dramática en su camino de vuelta a casa (323).

Stella representa un papel episódico pero aparece a la vez como objeto de apasionamiento ocasional y como contrapunto al amor por Ileana. Es la bruja frente al hada, la pasión carnal frente al amor idealizado. Stella ve a los hombres como *cerdos* y con este calificativo insulta a Stefan lo que, para él, es la prueba de su identidad con Circe (325). En cambio, las relaciones sexuales se mantienen ausentes con Ileana a la que sólo ha besado:

Sólo la he besado una vez. Pero aquel beso me ayudó a vivir varios meses seguidos. Si no la hubiese besado, si no recordara su beso, creo que me habría vuelto loco (317).

### **3. El juego de espacios: espacio histórico y espacio mítico**

Ioana pertenece al espacio doméstico propio de la institución matrimonial, mientras Ileana se ubica en el exterior, en el bosque y en el agua. Ioana vive alejada del segundo espacio en el que Stefan pasa varias horas al día: la habitación de un hotel. Es un espacio propio que sólo llega a ser visitado por su amigo Biris e Ileana. Lo llama su «habitación secreta» y «su secreto» (88). En esa habitación no tiene nada que ofrecer a sus amigos porque no come en ella, a lo sumo bebe agua del grifo. En ella, quiere encontrar la habitación *sambô*, cuya historia les explica así: cuando tenía cinco o seis años vivía en una villa-hotel de dos plantas. En el comedor se sentaban junto a un grupo de jóvenes muy misteriosos. Un día observa a uno señalar hacia el piso superior y pronunciar solemnemente *sambô* palabra que les hace enmudecer momentáneamente para repetirla cada uno de ellos a continuación. Entonces sintió «que había penetrado en un arcano inmenso y estremecedor» (89). A la hora de la siesta, aprovechando que la niñera dormitaba se dirigió a la habitación del piso superior y, lleno de temor y atrevimiento, entró en la habitación *sambô*:

Y entonces, en ese instante comprendí lo que era *sambô*. Comprendí que existía aquí, en la tierra, junto a nosotros, al alcance de la mano y, no obstante, invisible a los demás, inaccesible a los no iniciados, un espacio privilegiado, un lugar paradisíaco que, si se tiene la oportunidad de conocer, es imposible olvidar en toda la vida. Pues en *sambô* sentía que ya no vivía como había vivido hasta entonces. Vivía de otra manera, poseído de una continua e indecible placidez. No sé de donde procedía esa placidez sin nombre. Más tarde, al recordar a *sambô*, he tenido la seguridad de que allí me esperaba Dios y me tomaba en brazos en cuanto traspasaba el umbral. [...] No podía hacer nada en *sambô*. No tenía hambre, ni sed, ni sueño. Vivía en el paraíso, lisa y llanamente (90).

*Sambô* es el espacio extraordinario en el que se vive un tiempo con un trascurso que nos hace remontar sobre las limitaciones físicas. Explica así la ausencia de alimentos en la habitación. Nuestro protagonista parece encontrar el espacio mágico como el de don Quijote en la Cueva de Montesinos y el de los relatos medievales en los que una larga estancia se reduce a breves momentos de nuestro tiempo real.

La narración se mueve en la doble realidad que supone tiempos y espacios propios. Ambos son inseparables de manera que recurre a una serie de imágenes espaciales para expresar la temporalidad y su huida de ella: *laberinto*, *ballena*, *esfera de metal*, etc. Tras la crisis que sufre Stefan por la muerte de Partenie y la obsesión por el título de una obra suya, le confiesa a su amigo Biris:

Me parecía estar prisionero en una inmensa esfera de metal. Ya no me encontraba en el vientre de la ballena, sino dentro de una inmensa esfera de metal. No veía sus límites en ninguna parte. sin embargo me sentía encerrado irremisiblemente en su interior, [...]. Me sentía condenado para el resto de mi vida a girar ciega e inútilmente en el interior de esa esfera, como en la oscuridad de un laberinto. Y, sin embargo, un día, casi sin percibirme de ello, rompí el caparazón y salí, como se saldría de un inmenso huevo cuya cáscara parecía inaccesible, invulnerable como una losa y que, con sólo tocarla, se rompió. Y salí de nuevo a la luz, salí del laberinto (218).

Tras esta crisis por la que logra romper con el tiempo histórico, lo que más preocupa a Stefan es comunicar a sus amigos, y particularmente a Ileana, la afirmación de que el *coche existe* (216-7) ya que el problema de su existencia era lo que más le venía preocupando (156-7). Se trata del coche que Stefan, cuando en el bosque de Baneasa conoce a Ileana, piensa que debía haberla trasladado y que tuvo que desaparecer. El coche es aludido reiteradamente. Stefan dice que en su habitación de hotel lo pinta (93) y cree identificarlo confundiéndolo con otro coche (134, 136, 141)). Se refiere a aquél como el vehículo que habría transportado a Ileana y habría desaparecido precisamente a la media noche del día de San Juan (25).

Este vehículo, que nos transporta a un más allá y que desaparece a medianoche, hace pensar en el vehículo de un hada como la carroza de la Cenicienta. La referencia a un *coche volcado* (322) arranca a Stefan de la seducción de Stella. El *coche* se convierte en el medio de pasar de un espacio-tiempo a otro. En este episodio permite liberar a Stefan de su embrujo. Al final de la narración, el coche lleva a la muerte

como paso al más allá. La idea de que la forma de salir del tiempo sea por la muerte es rechazada por nuestro protagonista que pretende «que podamos vivir no sólo en el Tiempo sino también en la Eternidad» (318).

Frente a Biris, filósofo existencialista, para quien el hombre es ser para la muerte, aparece la figura de Anisie que proporciona un espacio superador del Tiempo: el *aprisco*. Es una especie de paraíso, espacio divino y objeto de búsqueda que pretende aunar felicidad con tiempo y eternidad. Anisie habla con Dios, trasciende el tiempo histórico y conoce «el misterio de la muerte y de la resurrección, el misterio del tránsito del no-ser al ser» (86). Stefan transforma en el cuento del emperador Anisie el conocimiento que tiene de este personaje ubicándolo en un lugar en donde las fuentes dan leche y abundan los panales de miel (327). Anisie reprocha a Stefan que esté ligado al tiempo *histórico*. Tiempo de guerras que, tras la autodestrucción, dará lugar a «la reaparición de otro tipo de humanidad, que no vive como nosotros en el tiempo histórico, sino sólo en el instante, o lo que es lo mismo, en la eternidad...» (327). A la *humanidad histórica*, que «de humanidad no tiene más que el nombre», la define como «especie zoológica enloquecida por esa pretendida libertad de diseñar su propio destino» (328).

Stefan le cuenta al niño Razvan una historia en la que Anisie y Dios caminan hacia el *aprisco*, especie de morada divina o paraíso. Dios, cansado y viejo, desfallece, tropieza y confiesa que está enfermo. A Stefan le recuerda la enfermedad del rey Pescador que «cuando cayó enfermo la vida de todo el país languideció de la misma forma misteriosa» (330). Los ríos y la naturaleza se secan y el castillo se desmorona como la salud del rey. Los caballeros pasan y olvidan el fin de su visita y el rey y su país empeoran.

«Hasta que un día llegó Parsifal. Sin dejarse impresionar por el estado de abandono del castillo ni por la enfermedad del rey Pescador, se acercó a él y le hizo la pregunta justa, la única pregunta que *había que hacer*. Le preguntó dónde estaba el Santo Grial... En ese momento el rey se curó, todo el país se regeneró, los ríos volvieron a correr por sus cauces y todos los bosques reverdecieron...»

-¿Y luego? –preguntó Razvan-. ¿Y luego?

-A la entrada del *aprisco*, Dios, de repente, se echó a reír. «Pero ¿cómo es posible, emperador, que creyeras de verdad que yo estaba enfermo y cansado y que ya no veía el *aprisco*?» (330, el subrayado del autor).

El narrador quiere jugar con varios planos. Cuenta un cuento a un niño cuyo personaje, Anisie, es real. Lo que le acae con Dios en su camino hacia el *aprisco* viene a ser aclarado por otra leyenda, la de Parsifal. Como ocurre con el caballero artúrico, la palabra hecha pregunta puede traer la redención:

«Antes incluso de hallar una respuesta satisfactoria», continuó Stefan, «y sólo por el hecho de haberla pronunciado, “la pregunta justa” regenera y fertiliza. Y no solamente al ser humano sino a todo el cosmos. Intuyo en ese simbolismo la solidaridad del cosmos con toda la naturaleza; toda la vida cósmica sufre y se marchita por la indolencia del hombre ante los problemas capitales. [...] Tal vez nos volveríamos, de la noche a la mañana, estériles y enfermaríamos si no existieran, en cada país y cada

momento histórico, hombres decididos e iluminados que se formularan la pregunta justa...» (331).

Concluye el párrafo afirmando que la «catástrofe» histórica a la que asiste, hacia la mitad del siglo XX, se debe a la desaparición de aquellos hombres, «o al hecho de que nadie se dirija a ellos para hacerles nuevamente la pregunta justa...». La desgracia histórica se conjura, pues, por la palabra.

El pasaje anterior es representativo de la mezcla de planos espaciotemporales y situaciones que caracteriza toda la narración. Cuenta un cuento a un niño convirtiendo en emperador de fábula a un conocido y mezclando y evocando la conversación tenida con éste con el del personaje fabulado.

Desde su aparición Anisie tiene una identidad ambigua. Stefan cuenta a Biris cómo lo ha conocido. Éste afirma que lo que le dice responde puntualmente a un cuento *-¿Está lejos el aprisco?-* que ha leído escrito por el famoso escritor Partenie (84-85). El juego con el tiempo le permite el salto de espacios. Cerca del final de la novela, hablando Stefan con Biris a propósito de Anisie, recuerda la historia del anacoreta Narada. Visnú envía al anacoreta a una aldea para que traiga agua mientras lo espera a la orilla de un camino. A la primera puerta que llama, le abre una bella muchacha. Se enamora y olvida el motivo de su llegada. Se casa, tiene hijos y vive como granjero. A los doce años, unas lluvias torrenciales lo arrastran con su familia. Todos perecen menos él que es arrojado sobre una roca. Cuando vuelve en sí, oye a Visnú decir que lleva más de media hora esperando el agua.

Stefan se niega a aceptar que el tiempo sea una ilusión, que sea la Maya. Biris le insiste que su obsesión por salir del Tiempo sea «un esfuerzo desesperado para encontrar el estado feliz de la infancia, para volver al paraíso perdido» (445). Finalmente, en esta conversación, llega a concluir que sus obsesiones son quizá meras ilusiones, como el *coche* de Ileana. Al final encontrarán la muerte en un *coche*.

La narración de la novela transcurre entre la vivencia histórica de los años que preceden a la Segunda Guerra Mundial y los inmediatos que la siguen. El personaje vive la tensión entre la dramática realidad histórica y la voluntad de trascenderla a otra superior y distinta. Nuestro protagonista puede saltar a otra realidad por medio de la evasión que proporciona la literatura que lo lleva al ensimismamiento en un presente peculiar; también, de forma similar, la representación teatral. El actor Bibicescu es portador de estas ideas para quien «el teatro significa un espectáculo que tiene lugar en el Tiempo, en un tiempo concentrado en varios destinos...» [...] «el espectáculo es el mayor placer supratemporal que nos es dado gozar...» (128). Más adelante refiriéndose a una obra desaparecida de Partenie cuyos temas «eran el espectáculo, el actor y el Tiempo», señala que el actor «vive un número considerable de existencias y, así, consume su propio *karma* en un tiempo mucho más corto que el resto de la humanidad...» (207).

Hay tres formas, pues, de salir del Tiempo: por el arte, como expresa el actor Bibicescu; por el retorno a un pasado idílico con la naturaleza (Anisie) y por la magia de un momento extraordinario como la noche de San Juan.

Si, por un lado, el relato de M. Eliade nos lleva a referentes medievales (Tristán, Parsifal, Lanval, etc.), folklóricos (lo maravilloso popular de hadas, de bosques en la noche de San Juan) o nos sitúa en un dualismo cercano a lo religioso y neoplatónico; por otra parte, su arte descriptivo y narrativo nos refiere a una composición y manejo de recursos y temas propio de la narración contemporánea del segundo tercio del siglo XX.

Las referencias a temas de la literatura existencialista, la referencia a escritores como Heidegger y Sartre; sobre todo, el uso de recursos y técnicas narrativas de su época hace de la novela de Eliade una narración moderna.

#### 4. Una novela existencial

Como los personajes de la novela existencial, los de M. Eliade tienen un sentido de pérdida de la propia identidad y son presentados en el relato a través de otros personajes; es decir, no como *son* sino como *son vistos* por los demás. Se materializa así la dicotomía sartriana del *ser-en-sí* y del *ser-para-sí*. El tema de que uno no es *para sí* lo que es *para los demás* aparece en narraciones de A. Malraux, como *La condición humana*, anticipándose al pensamiento de Sartre. Este tema se expresa en el motivo del extrañamiento de la propia voz o de la propia imagen y en los recursos narrativos de la presentación de los personajes por medio de los otros (Malraux) o cuando el relato es en primera persona su identidad se diluye en la pluralidad de las sensaciones (Sartre y Camus)<sup>17</sup>.

Estos rasgos caracterizan también el relato de M. Eliade. Desde las primeras líneas, no nos presenta a los personajes sino los que ellos ven<sup>18</sup>. Desde el primer momento, vemos a través de los ojos del personaje y captamos su contorno por sus sentidos. A continuación, oímos una voz que habla en la habitación de al lado en la que está un vecino y al que escucha por la delgadez del tabique y sólo conoce lo que deja traslucir en sus conversaciones. Nos recuerda el principio de *La Condition humaine* y *L'Étranger* donde los personajes son reducidos a sus percepciones sensoriales<sup>19</sup>.

La pérdida de identidad de los personajes se intensifica por la facilidad con que unos son confundidos por otros. Stefan y Ioana se conocen porque ésta lo confunde con Partenie su amante («a Stefan lo abrazó tomándolo por Partenie», 57). Algo

---

<sup>17</sup> En *La Condition humaine*, Kyo no reconoce su propia voz grabada en un fonógrafo lo que le hace pensar reiteradamente en el resto de la narración que él no es para sí lo que es para los demás. Se le unirá el sentimiento de extrañeza ante el espejo (A. Malraux, *Romans*, París, 1966, 210). Roquentin vive obsesionado también por el mismo sentimiento de extrañeza ante el espejo (*La Nausée*, París, 1938, 32). Meursault vive su *extranjería* contemplándose en el reflejo de un cristal tras ser condenado a muerte (cf. F. Carmona, "Narciso: mito y complejo literario" en *Estudios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, 31-47; *Malraux, Camus, Sartre. La crisis de la novela en los años 30*. Murcia, 1984, 100 y 216-9).

<sup>18</sup> La novela empieza así: «Abrió la puerta lo más despacio que pudo y encendió la luz. En la habitación hacía calor y se oía a polvo. Las contraventanas estaban cerradas. Junto a la cama había una mesa de madera llena de libros [...]».

<sup>19</sup> Cf. F. Carmona, o. c., 1984, 161-9.

semejante le ocurre a Biris, «el mejor conocedor de la obra de Partenie», al que confunde también con Stefan (35). Dos personajes pueden llegar a *confundirse* en la mente de otro (“Se había dado cuenta de que, hablando de Partenie, en realidad todo el tiempo había estado pensando en Stefan”, 55). Stefan recuerda a Ioana que se conocieron por *confusión* (“tú me confundiste con él [Partenie] al igual que, probablemente, me confundió también Anisie”, 104). Stefan insiste a Ioana de que sus relaciones surgen por la confusión que tiene con él al tomarlo por su amante, Partenie. Y añade:

Pero ésa es precisamente la tragedia –dijo Stefan con una extraña calma en su voz–, que no me viste a mí sino a él. No fue un *coup de foudre*, sino una confusión, ¿Por qué no quieres comprenderlo? Yo no existía para ti ni tampoco existiría ahora si no hubiese existido él. Si me hubiese visto antes de conocerlo a él, tú no te hubieses fijado en mí... (105).

Seis líneas más adelante, le confirma: “Eso significa que nuestro amor y nuestra vida están basados en un equívoco”. En este diálogo, confiesa a Ioana que también está enamorado de Ileana y que le gustaría amarlas a las dos con la misma intensidad; y que la envidiaba porque ella había amado a dos hombres a la vez. No sólo de esta confusión surge el amor sino también la muerte: Partenie muere al ser confundido con Stefan.

El tema caracterizador de la literatura existencial de los años 30 de la disolución del individuo en cuanto que *no es para sí lo que es para los demás* tiene protagonismo en la novela rumana. La obsesión de Stefan por ubicarse en un espacio –la habitación particular fuera del domicilio familiar– como forma de alejarse de su vida social, profesional y matrimonial, se presenta como búsqueda de una identidad<sup>20</sup>.

El tema de la disociación entre *literatura* y *vida*, que hemos apuntado en la narrativa medieval, y que se hace obsesivo en *La Nausée*<sup>21</sup>, preocupa también al personaje de la novela rumana para quien “lo que no se puede hacer es vivir y crear *al mismo tiempo*” (36, cursiva del autor). Para el escritor rumano, la literatura no es

<sup>20</sup> Spiridon Vadrasta, el personaje enigmático al que escucha Stefan tras el tabique de la habitación contigua y cuya presencia se mantiene en el trascurso del relato, es un obsesionado por el cambio de identidad; se disfraza de militar para pavonearse con mujeres, se ve en el espejo como *otro* («era lo que se dice otro hombre», 115), fatuo y «con delirios de grandeza» (149); y también confidente policial, mentiroso y chantajista.

<sup>21</sup> El personaje de Sartre se debate en el dilema de *vivir* o *contar*: “Hay que escoger: vivir o contar. [...] Cuando se vive no ocurre nada. Los decorados cambian, las gentes entran y salen, esto es todo. No hay comienzos. Los días se añaden a los días sin venir a cuento, en una suma interminable y monótona. [...] Pero cuando se cuenta la vida todo cambia; es sólo un cambio que nadie nota: lo prueba que se habla de historias verdaderas. Como si se pudiese hablar de historias verdaderas; los acontecimientos se producen en un sentido y los contamos a la inversa” (p. 62). Más adelante ejemplifica estos pensamientos en una situación: Roquentin, en un restaurante lee una novela de Balzac y no puede dejar de escuchar la conversación de una pareja cercana mezclándose con el diálogo novelesco. Le permite contraponer el desordenado e incomprensible diálogo que está escuchando frente al ordenado y claro de la novela *realista* (p. 72-6).

negación de la existencia real sartriana, sino una forma de trascenderla. En realidad, en ambos la literatura es una forma de conocimiento o peculiar revelación de la propia existencia.

Junto a la reducción sensorial, otro rasgo que manifiesta la voluntad de Eliade de utilizar recursos narrativos de la señalada novela francesa, es la reducción temporal al presente. Roquentin es un personaje arrojado al presente en el que vive encerrado existencialmente: «Construyo mis recuerdos con mi presente. Estoy arrojado, abandonado en el presente. El pasado, trato en vano de cogerlo: no puedo escapar»<sup>22</sup>. Ordenar el pasado con el presente es *contar*, enmascarar el presente; es decir, mentir. Se *vive* en cuanto *se siente* la existencia. De aquí que la preferencia por la narración en primera persona, reducida a un presente dilatado: «Mi pasado ha muerto. [...] Estoy solo en esta calle blanca que bordean los jardines. Solo y libre»<sup>23</sup>.

M. Eliade construye su técnica narrativa también sobre la dilatación del presente. Puede servirnos de ejemplo la primera sección el capítulo IV de la Primera Parte. Se enmarca temporalmente mientras Stefan se afeita y escucha una canción. En ese breve lapso evoca recuerdos y conversaciones con otros personajes. Reproduce un diálogo con Biris sobre el tiempo y las reflexiones que le produce<sup>24</sup>. Sigue con la visita al actor Bibicescu con el que hablan sobre el tiempo en el teatro y la importancia de la interpretación en el de Shakespeare. Pasa a recordar, mientras habla con Biris, que unas semanas más tarde lo vio interpretar en el teatro. A continuación, encuentran a Misu y Catalina. *Catalina* es también el nombre de la canción que escucha mientras se afeita. Tras más de cuatro páginas de relato, Stefan, afeitado, entra en la ducha.

Este recurso lo irá repitiendo en el resto la narración. Utiliza una especie de juego de cajas chinas por el que el presente de la narración se dilata incorporando reflexiones, recuerdos y escenas que, a su vez, evocan otros ofreciendo el instante presente dilatado<sup>25</sup>.

André Malraux inicia en la década de los treinta una novela en la que la acción de los personajes se simultanea con un plano de reflexión que *subjetiviza* el acontecimiento. Este segundo plano protagoniza *La Nausée* de Sartre y se ejemplifica dramáticamente en *L'Étranger* de Camus. Meursault es condenado a muerte por su imagen social que no coincide con la verdadera y conocida por el lector; es decir, porque no es *para sí* lo que es *para los demás*. Esta dualidad de la construcción narrativa tiene gran importancia en la novela rumana; podemos señalar dos partes en la narración: una primera, en la que predomina en los personajes la obsesión reflexiva y en la que apenas avanza la acción del relato; y una segunda, en la que los acontecimientos históricos de la guerra mundial arrastran a los personajes aunque en

<sup>22</sup> Cf. F. Carmona, 1984, 180-1.

<sup>23</sup> *La Nausée*, París, 1938, 215.

<sup>24</sup> Precisamente, escuchando al filósofo de Biris, piensa: «A mí me obsesiona solamente el transcurso del tiempo» (127).

<sup>25</sup> La novela, significativamente, acaba así: «Que ese último e infinito instante le bastaría» (614). Precisamente, hacer *infinito* el *instante* parece ser la obsesión de nuestro narrador.

ningún momento el acontecimiento narrado excluye la reflexión y percepción particular de los personajes.

Se puede concluir que la novela de M. Eliade ejerce una atracción sobre el lector por el juego de una pluralidad de elementos: lo maravilloso folklórico y medieval se integra en un relato de factura moderna por sus recursos narrativos y las ideas políticas y filosóficas en las que se mueven los personajes. Consigue, pues, hacer una novela moderna integrando elementos del imaginario tradicional europeo; de aquí su fuerza sugerente e inquietante; y que la percibamos también como *summa* narrativa de la literatura de mediados del XX.