

EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO EN EL PRIMER  
RELATO DE ELIADE SOBRE IERONIM THANASE:  
LECTURA DE *UNIFORMES DE GENERAL*

*Joan B. Llinares*  
(Universitat de València)

SI revisamos la obra literaria del escritor Eliade, comprobaremos que una parte de ella, todavía poco traducida y estudiada, está dedicada al teatro. La componen unos cuantos dramas, por ejemplo, *Ifigenia*, *Hombres y piedras* o *La columna infinita*. El primero, llegó a los escenarios en el invierno de 1941. Al margen de las deficiencias del montaje en época difícil, el propio escritor era consciente de sus limitados dones como dramaturgo. No obstante, la pasión por el teatro le llevó a realizar nuevas tentativas en ese género peculiar y a proyectar sus intereses dramáticos de modo indirecto en ámbitos en los que se consideraba con mayores recursos y experiencia. En efecto, junto a nuevos dramas quizá mejor elaborados, el teatro ocupa un espacio estratégico en la obra narrativa del intelectual rumano, en sus novelas y relatos fantásticos, textos en que repetidas veces aparecen actores y actrices de singular personalidad, compañías consagradas al espectáculo, directores de teatro y dramaturgos con poéticas propias que nos cuentan lo que están escribiendo, ensayando o representando, sea en el plano onírico o en sus inauditas versiones sobre las tablas. Bastaría una simple lectura de *La noche de San Juan* para comprobarlo.<sup>1</sup> En tales obras hay incluso un extraño texto, el relato breve de 1964 *Adio!*..., que consiste en la minuciosa narración del estreno de una originalísima función teatral, nada menos que sobre la historia de las religiones de la humanidad desde épocas arcaicas hasta mediados del siglo XX, redactada como si el narrador fuera el cronista del nuevo montaje de un típico grupo experimental del momento –afín al Living Theatre, por ejemplo–, en el que el público interviene muchísimo e interpela constan-

---

<sup>1</sup> Véase J. B. Llinares, «Notas sobre la antropología de la religión y el teatro en Mircea Eliade. I. El teatro en los artículos de juventud, los *Diarios* y *La noche de San Juan*», en J. V. Bañuls, F. De Martino y C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Levante ed., Bari, 2006, pp. 301-332.

temente a los actores, los cuales improvisan sobre determinadas pautas, poniendo en juego en cada respuesta toda su sensibilidad. El relato intenta esbozar incluso una justificación de la renuncia a escribir nuevas piezas dramáticas, sobre todo por la actitud desmesuradamente erudita, resabiada e intelectualista de los espectadores, que asisten a los estrenos como si analizaran ensayos filosóficos, etnológicos o sociolingüísticos, ansiando agenciarse más datos y conocimientos, no buscando el placer de cultivar la fantasía o los emocionantes arrebatos del ilusionista y del mago.

Así pues, abordar el tema del teatro en la obra narrativa de Eliade, prescindiendo en cierto modo de sus creaciones propiamente dramáticas y de sus textos académicos de especialista en antropología e historia de la religión en que lo estudia, es introducirse en un laberinto de muchos pasadizos, que se extienden como una red. Por ello aquí vamos a visitar una sola de sus esquinas, centrándonos en la figura de un personaje que aparece en la literatura de madurez del escritor a modo de alter ego suyo: nos referimos al dramaturgo, actor y director a la vez, cabeza visible de una compañía experimental y hasta premiado cineasta en su última aparición, llamado Ieronim Thanase. El por entonces ya célebre profesor de la Universidad de Chicago le dedicó tres textos consecutivos: el relato *Uniformes de general*, de 1971,<sup>2</sup> el relato *Incógnito en Buchenwald...*, de 1974,<sup>3</sup> ambos recogidos en dos diferentes volúmenes de narraciones, y la novela *Diecinueve rosas*, escrita en 1978-1979.<sup>4</sup> Estos cuentos componen con unos pocos fragmentos el mosaico de una personalidad artística entera, desvelando cada vez más los fundamentos de su nueva propuesta dramaturgica. En ellos Eliade ejercita su sabiduría narrativa, plagada de silencios, sin usurpar como prosista lo que ya sería tarea específica de un director en los montajes escénicos. Esas páginas novelescas no sólo son una antología de ilustraciones teatrales, también están muy cargadas de contenido en sus anécdotas y diálogos, de modo que en cuestiones, por ejemplo, de filosofía de la historia, quizá tendríamos que remitirnos a ensayos como *El mito del eterno retorno* para encontrar tesis de similar calibre. En esta ocasión, sin embargo, nos ceñiremos al primero de los tres textos que hemos enumerado, intentando configurar una guía que pueda servir de presentación inicial de algunos temas estructurales de la narrativa de este autor aparentemente dual, prolífico y disperso, cuyas fantasías literarias obligan a repensar, tanto o más que sus concienzudos estudios religiológicos, muchos supuestos de lo que solemos denominar nuestra filosofía del arte y de la cultura.

---

<sup>2</sup> M. Eliade, *Relatos fantásticos*, traducción de Joaquín Garrigós, Kairós, Barcelona, 1999, pp. 7-65. Lo citaremos como UG.

<sup>3</sup> M. Eliade, *Fragments d'un journal II, 1970-1978*, traducción francesa de C. Grigoresco, Gallimard, París, 1981, p. 177; y *Les Trois Grâces*, traducción francesa de M.-F. Ionescu y A. Paruit, Gallimard, París, 1984, pp. 187-223.

<sup>4</sup> M. Eliade, *Diecinueve rosas*, traducción de Joaquín Garrigós, Kairós, Barcelona, 1999, 170 pp.

## I. UN NOMBRE EMBLEMÁTICO: IERONIM

Puede ser conveniente, antes de comenzar la lectura de *Uniformes de general*, que nos preguntemos por el *nombre* de este individuo, pues en la obra de un fenomenólogo de la religión que ha insistido en las hierofanías que han tenido lugar en la historia de la humanidad, el hecho de darle a un personaje el nombre de «Ieronim» insinúa con claridad que en él mismo, en su persona y en su singular forma de vida, puede tener lugar una escurridiza manifestación de lo sagrado, una sutil revelación de lo divino en nuestra época tan secular, aunque esa concreción en el espacio y en el tiempo —la segunda mitad del siglo XX en Rumania— esté sometida, como todas, a la dialéctica de su camuflaje, y corra el riesgo de pasar inadvertida a nuestros ojos. Así pues, de entrada hemos de estar atentos a las posibles relaciones entre la vida y el arte de este extraño dramaturgo con lo que bien podrían ser insospechadas irrupciones de lo radicalmente *otro* a su través y por mediación suya, como su nombre propio, Ieronim, ya nos lo está sugiriendo: él es el portador del «nombre sagrado» por antonomasia.

Por otra parte, no nos atreveríamos a asegurar si ese nombre también pide que lo remitamos al santoral del que procede, esto es, que nos volvamos hacia san Jerónimo. Seguiremos, no obstante, esta pista porque creemos que puede ser una buena orientación preliminar, al menos por dos rasgos famosos de este santo cristiano, notable en la tradición de la patrística latina, objeto de muchos cuadros y grabados desde la Edad Media. Se le conoce por la extraordinaria labor de escritura de mediación llevada a cabo por este sabio, por su gran trabajo de traducción, pues sus textos hicieron comprensible para el «vulgo», para un ciudadano romano, es decir, para un hablante de la lengua latina, lo que escribieron los autores de los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento en hebreo y en griego. Téngase presente que Eliade consideraba como un atributo esencial de sus compatriotas el que los rumanos fueran «los latinos del oriente europeo». Otro rasgo descatable, si recordamos ahora al santo no redactando su canónica traducción latina de la Biblia en su escritorio, sino meditando en una cueva de leones ante una calavera y un crucifijo, es la fundación de una orden religiosa, la de los jerónimos: tal vez convenga añadir que esta orden fue excepcionalmente significativa en la historia de la península Ibérica, como no pasará por alto cualquiera que conozca la ciudad de Lisboa, por poner un ejemplo que también fue relevante en la vida de Eliade, aunque desconozcamos si acaso esa antaño poderosa orden tuvo importantes monasterios en la península de los Balcanes y, concretamente, en Rumania, antes del llamado Gran Cisma de Oriente y Occidente (el que separó en el siglo XI a la Iglesia católica de la Iglesia ortodoxa), y si tales monasterios han podido subsistir a través de los siglos, al menos hasta mediados del XX. En cualquier caso, una compañía de teatro como la que, por lo que se dice en los tres relatos arriba citados, llegará a coordinar y dirigir Ieronim Thanase puede ser entendida como una versión en apariencia profana, pero profunda-

mente similar a pesar de las innegables diferencias, de lo que fue en sus orígenes una orden religiosa dedicada al monacato, semejante a la de los agustinos y los benedictinos.<sup>5</sup> En ambos casos tenemos el mismo fenómeno de grupo: una comunidad de personas que, en torno a la carismática figura de su fundador, se reúnen para ayudarse en el seguimiento de su específica vocación compartida, una manera peculiar de hacer frente a las desgracias, a las desasosegantes turbulencias de una época de crisis agudas, como la de la desintegración del Imperio romano o la de las cruentas revoluciones, guerras y postguerras del siglo XX.

Ciertamente, a lo largo de su vida también este nuevo Jerónimo formará un sólido y comprometido grupo que irá contra la concepción corriente y profana del teatro. A él consagrará todas sus fuerzas y reivindicará el ignorado carácter curativo y salvífico de su arte, tratando de traducir con sus obras y montajes lo que otros autores o él mismo han escrito e imaginado, testimonio de una realidad *otra*. La alternativa que representa esa compañía rumana de teatro experimental dirigida por Ieronim tiene evidentes implicaciones sociales, como los textos explicitan con creciente intensidad, destacando incluso su repercusión internacional y su agrisulce reconocimiento en el extranjero. El nombre de este dramaturgo es, en consecuencia, toda una premonición, una especie de retorno y de recreación imprevisible de un *modelo antiguo* que recobra nueva vigencia en nuestros días en un campo propicio, el arte. Por las correlaciones que acabamos de establecer, la que se refiere a las hierofanías y las dos que remiten a san Jerónimo, llamarse así, Ieronim, señala hacia las dimensiones sagradas del teatro, hacia la vocación en cierto modo religiosa de todo actor y hacia los fuertes compromisos públicos de todo grupo experimental, un modelo comunitario cuya manera de vivir y actuar puede tener consecuencias políticas, ya que constituye a la vez una elocuente crítica del presente y una célula germinal que apunta hacia el porvenir.

## II. UN DRAMATURGO Y UN JOVEN CON UNA PALOMA EN LA MANO

Empecemos ahora, en el horizonte esbozado, nuestra sesgada lectura del relato, en la que omitiremos pasajes y anécdotas que no guarden relación con el personaje de Thanase. He aquí el contexto y la sencilla peripecia: estamos a principios de otoño, en una calle del Bucarest de los años cincuenta del pasado siglo. Al anochecer, con un manojo de llaves y una linterna, se adentran en el solar de una vieja casona, casi en ruinas por los efectos de los bombardeos de la segunda guerra mundial, Ieronim y otro muchacho, un estudiante de bachillerato lla-

---

<sup>5</sup> Una frase del relato quizá podría confirmar textualmente la interpretación que proponemos. Al hablar de su tía, la generala, persona que simboliza el compromiso público de la vocación teatral de Ieronim, éste dice: «Colocaba las cosas en un arca al igual que otros, antiguamente, construían monasterios o levantaban pirámides», UG, p. 19.



mado Vladimir Iconaru. Su objetivo es robar dos uniformes de general. Aquél sabe de su existencia y recuerda perfectamente el lugar en que se halla el arca que los contiene, pues es pariente de los propietarios: su padre era el sobrino predilecto de la señora que vivía en la casa, la viuda del general Iancu Calomfir. La capacidad de luchar contra el olvido y de recordar el pasado será, como comprobaremos, una de sus cualidades esenciales. Vladimir quiere conseguir alguna caja de la rica colección de insectarios que Ieronim le ha dicho que allí podrán encontrar. La conversación que mantienen pronto aborda el tema que perseguimos, pues aunque nadie pueda oírlos, ellos hablan en susurros, como sucede en tales circunstancias en las obras de teatro, en las novelas y en las poesías, destacando el peso expresivo de las palabras, pronunciándolas a media voz y entre silencios, indicando con ello que se está en otro ámbito, en el de las obras de arte, que requiere un uso diferente del lenguaje. Hablar así, con atención y cuidado, es lo que corresponde a lo que están haciendo casi en plena oscuridad, al entrar en una propiedad privada, en una zona prohibida y extraña, en la que no deben ser vistos ni oídos. Momentos después, nuestro protagonista le confiesa a su nuevo amigo, a quien encontró por casualidad dos días antes y con quien planificó esta visita nocturna, que él vive «sólo para el teatro».<sup>6</sup> Tenemos aquí la cuestión que hay que esclarecer: ¿qué son las obras de arte y qué significa esa dedicación exclusiva al teatro?

Por lo que vemos, no es una ocupación parcial que se limite a unas horas vespertinas de ensayos y actuaciones durante algunos días de la semana en una sala acondicionada para las representaciones, sino una manera diferente de vivir, una *forma de vida* que abarca cada uno de los momentos de la existencia, sin intermedios ni descansos, y que se ha de cumplir en todo lugar: por ejemplo, cuando Ieronim encontró al estudiante con una paloma en la mano, enseguida quedó fascinado por esa *imagen* de fuerte carga simbólica —la «paloma de la paz», amenazada constantemente en esa época de «guerra fría»—, imagen picassiana que el dramaturgo desea retener en la memoria, evocar y traducir en clave escénica. Para ello se sirve de un modelo teatral eminente, las tragedias de la Antigüedad clásica, que le enseñan las pautas que debe seguir: «Así es como me gusta imaginar, es como si escucháramos el coro en una tragedia griega. El coro, que resume, evoca o vaticina la acción de los héroes y el castigo de los dioses...».<sup>7</sup>

La actitud de hombre de teatro incita a Ieronim a tener que estar atento a cualquier signo que se presente —un joven que recoge una paloma herida, unos muchachos adentrándose en la noche en casa ajena—, ya que esos gestos pueden estar llenos de significaciones insospechadas y merecerían que el canto de un coro trágico les diera relevancia. Él ha de adivinar que la excepcionalidad de tales

<sup>6</sup> UG, p. 10.

<sup>7</sup> UG, p. 9.

actos forma parte de la «escenificación misteriosa que se esfuerza continuamente, *pero en vano*, en reconstruir».<sup>8</sup> Esa despierta atención y su consiguiente traducción dramática, aunque sea imperfecta y no concluya en una pieza redonda, tienen la virtud, en todo caso, de proporcionar consuelo, pues la escena imaginada le confirma al dramaturgo sus sospechas de que todavía no ha llegado el definitivo final de la historia, que no todo está ya muerto y acabado, como parece que le haya sucedido a la familia de los propietarios de esa casa castigada por los desastres de la guerra. Todavía hay algunos humanos que continúan estando vivos y siguen siendo capaces de llevar a cabo nuevas acciones, como hacían los héroes en la Antigüedad; con sus actos se vislumbran cambios y transformaciones, por lo tanto –repite Ieronim, para sí mismo en primer lugar– «no tenemos derecho a perder la esperanza». El encuentro azaroso con el compasivo estudiante y el plan de conseguir unos viejos uniformes se convierten así en el inicio de una «aventura» quizá relevante. Tales acciones manifiestan una escondida carga simbólica, un alegre mensaje de resistencia, si se las mira con ojos de dramaturgo, esto es, a través de lo que sucedía en una tragedia griega, cuando el coro vaticinaba una acción de los héroes, que por ello mismo ya no era anodina o trivial, efímera e intrascendente, sino digna de ser evocada y contemplada de nuevo, transformada por la poesía en un gesto aleccionador y preñado de expectativas.

En el desván, para no tropezar, Ieronim alumbra de vez en cuando el camino con su linterna. Su talante le incita a dignificar esa acción que contempló la antevíspera –librar a una paloma herida de que se la comieran los gatos, recogiéndola del suelo y cuidándola– con este sencillo procedimiento: evocándola con el vivo recuerdo de la frente del nuevo héroe, iluminado por la linterna en el claroscuro de ese desván en ruinas –imagen similar a la irrupción de la luz en los cuadros de un Caravaggio o un Ribera dedicados a anacoretas y monjes contemplativos como san Jerónimo–, aunque pudiera parecer que la figura resultante sólo reprodujera la cara de un delincuente de poca monta, de un mustio estudiante a la caza de unas antiguallas de valor insignificante. Con el resplandor de su linterna el dramaturgo ha convertido de súbito a su amigo en *otra* persona. Por consiguiente, la escena de los dos jóvenes en la noche entrando en el viejo solar para robar unos uniformes también cobra enseguida en su imaginación relevancia dramática; el viento y los siniestros ecos que su furia provoca entre las rotas ventanas del desván de la casa son –dice Ieronim en una especie de aposilla de uno de sus montajes– «como en el teatro cuando está a punto de estallar una tormenta...».<sup>9</sup> Comprobamos una vez más que él vive en una permanente escenificación, porque en cada uno de sus actos interviene su poderosa imaginación de artista, la cual, a pesar de las prisas de estos «tiempos difíciles», no se

---

<sup>8</sup> UG, p. 10.

<sup>9</sup> UG, p. 11.

distrae y siempre es capaz de presentar *otro* mundo, habitado por *otras* personas, los héroes, «un mundo más poético y, por ende, más *verdadero*.»<sup>10</sup>

Así pues, el inicio del relato proporciona una primera indicación sobre lo que para el autor es el arte del teatro, o como Ieronim prefiere llamarlo, «*el espectáculo*», que requiere como condición necesaria la fantasía del dramaturgo, facultad susceptible de descubrir otro mundo en éste, ampliándolo y enriqueciéndolo. Para ello hay que vivir con lentitud y saber escuchar e imaginar, que no hace Vladimir y lo que Ieronim trata de enseñarle, insistiendo en la de cosas que *habrían podido ocurrir* mientras ellos, en la oscuridad, se aproximaban al arca de los uniformes militares: por ejemplo, el dramaturgo le hubiera podido contar la historia de esa casa, «la historia del general Calomfir, su auténtica historia, que nadie conoce» porque casi todos los miembros de su familia han muerto. Ésa sería «la escena capital» del drama. Pero algo sucedió que rompió la magia del espectáculo, «intervino algo y el *espectáculo* desapareció.»

La primordial función del teatro no es, por consiguiente, copiar lo que acontece en la superficie visible de la vida diaria, como hace una fotografía de noticiario, o narrar sobre las tablas «*acontecimientos*» del pasado, hechos ya acaecidos, reproduciéndolos en su empírica facticidad, la que transmite una crónica de sucesos, sino imaginar «*escenas posibles*», insistir en las múltiples cosas que podrían ocurrir, demostrar que con lo que solemos percibir a primera vista no se ha acabado el universo de posibilidades que encierra lo supuestamente real.<sup>11</sup> La realidad que somos y en la que vivimos sorprende a cada instante si la contemplamos con imaginación, pues la realidad es, para el arte, misteriosa, desconocida e inagotable. El dramaturgo es entonces el inventor de otras trabazones posibles entre los hechos: cuando cuenta la historia de lo que ha ocurrido, abre enfoques y panoramas que también muestran lo que podría tener lugar. Tales hallazgos están cargados de superior verdad, la realidad que entonces aflora contiene nuevas acciones y es la única poética que escribe «su auténtica historia», una historia que hasta entonces permanecía en silencio, ignorada por todos.

Podemos concederle a Ieronim esta defensa del arte del teatro o del genuino espectáculo en sus directas implicaciones sobre la realidad y sobre la historia, pero tendrá que exponernos con más argumentos lo que entiende por «verdad», por «autenticidad» e incluso por «realidad». Su interlocutor, un estudiante de instituto interesado por las ciencias naturales, quizá sospeche que un historiador profesional, un erudito consagrado a la denominada «ciencia de la historia», podría ser quien mejor expusiese la «auténtica historia» de esa familia destrozada por las guerras, contraponiendo así dos métodos, el arte y la ciencia, o como diría el joven Nietzsche, Dioniso y Sócrates.

<sup>10</sup> UG, p. 12.

<sup>11</sup> UG, p. 18. Este tema permitiría muy interesantes aproximaciones entre el proyecto literario del escritor Eliade y el que cultivó con ejemplar radicalidad R. Musil en toda su obra de madurez.

### III. LA DESAPARICIÓN DEL ESPECTÁCULO

Recoger una paloma herida, adentrarse en una agrietada casona cargada de pasado heroico, para un dramaturgo son el comienzo de lo que conduce a los misterios del arte dramático y una buena oportunidad para iniciar a un joven intrépido en ellos, pero para éste sólo constituyen, por desgracia, simples actitudes de papanatas, innecesarios aplazamientos en la consecución del botín deseado, malos sustos, miedos infantiles, en una palabra, pérdidas de tiempo. Con esas perspectivas se esfuma el juego imaginado por Ieronim entre la luz y la oscuridad, entre el desván y el teatro, entre lo que tiene lugar en la casa y lo que podría suceder en ella, sobre todo si él contara la «verdadera historia» de esa malograda familia. Ahora bien, eliminar esa invisible dimensión en la que actúa el arte, cortar sus insinuantes caminos, es —así se lo advierte— cometer un «sacrilegio».

El recuerdo de las tragedias griegas, en las que junto a las acciones de los héroes se escenificaban «los castigos de los dioses», legitimaría esta grave analogía, tomada del ámbito religioso, la profanación de lo sagrado. Se anuncia con ella la semejanza entre el teatro y el templo, la representación trágica y el sacrificio, el arte dramático y la manifestación de lo sagrado. En la Antigua Grecia, en efecto, las tragedias eran festividades dionisiacas, íntimamente relacionadas con el mito y el culto, y no en balde las presidía el sacerdote de ese enigmático dios. Ieronim no consiente que se reduzcan sus comentarios a constataciones psicológicas o sociológicas que empobrecerían el sentido de unas acciones trágicas. Se cometería entonces una especie de crimen al negar todo viso de realidad a algo que tuviera vigencia por encima de la dulzona sensibilidad para con los animales, típica de la conducta ignorante y rústica, la de la gente paleta, o más allá de la cleptomanía de quienes se inmiscuyen en viviendas semiabandonadas para llevarse alguno de los vejestorios en ellas almacenados. Estas lecturas que el mismo Vladimir realiza de su propio comportamiento cercenan lo que su amigo ha sabido encontrarle, aquello que lo convierte en héroe de una escena cargada de esperanzas.

Si las analizamos con detalle, en las respuestas del dramaturgo se identifican los peligros que amenazan la vida del teatro, porque su mera presencia interrumpe la gestación del espectáculo y provoca su aborto. Vladimir impide que el drama pueda nacer, pues cae sobre ellos, en lo que Ieronim denomina «la idea moral», el punto de vista que trata de que la poesía cargue con otros compromisos, como, por ejemplo, el respeto a la propiedad privada y el miedo a la vigilancia y a las cárceles de la policía. Ahora bien, la peor derivación de tal «idea moral» es proyectar sobre lo que existe el esquematismo científico, ordenarlo según clasificaciones sistemáticas, encasillar lo vivo en nichos exactos, como queda explícito tanto con el ejemplo de las cajas de insectos, atravesados con un alfiler para su conservación y exhibición, como a través de la terminología empleada, ridícula en el contexto, «la diferencia entre coleópteros y lepidópteros», en lugar

de hablar sencillamente de escarabajos o mariposas. Vladimir tiene muy claros sus objetivos de naturalista especializado: por una colección de coleópteros pierde los escrúpulos y acepta con entusiasmo la condición de ladrón, pero su conducta vacila si se trata solamente de unas simples mariposas, curiosa distinción en aras de la ciencia, digna de figurar en un tratado de moral.<sup>12</sup>

He aquí, pues, en esta anécdota del relato, la presentación por parte de Ieronim de «los misterios del arte dramático», así como de aquellas actitudes –la ciencia como moral, a fin de cuentas– que imposibilitan la vida del espectáculo.<sup>13</sup> Si recordamos ahora la biografía del propio Mircea Eliade, podríamos sugerir que ese desván reproduce en cierto modo su buhardilla en la capital rumana; que el joven estudiante de bachillerato, fogoso recolector de insectos, ejemplifica su adolescencia de entomólogo precoz, y que Ieronim puede encarnar la figura del artista que imagina en su literatura mundos fantásticos de poética verdad, el hallazgo de la «piedra filosofal» que los alquimistas añoraban.

Quisiéramos indicar la doble correlación que creemos que manifiestan estas páginas con la pionera obra de Nietzsche sobre la tragedia griega, pues el pensador alemán también reclama que no se comprendan las creaciones atenienses con esquemas morales, como si su principal razón de ser estuviera en la purificación de los afectos o en la corrección política de las opiniones del coro, y no en la vivencia trágica del oyente verdaderamente estético, ni menos aún con las premisas del socratismo, confiado en poder corregir la existencia mediante la lógica y la ciencia y sus aplicaciones técnicas. En cualquier caso, tanto este filósofo que se presentaba como discípulo de Dionsiso como ese otro seguidor del dios que es Ieronim consideran que las tragedias atenienses son el prototipo del teatro, el referente modélico en la labor artística del dramaturgo de nuestros días, paradigma que enseña a ejercitar la imaginación y a descubrir el rostro heroico de los humanos. El recuerdo de los trágicos griegos fundamenta la confianza en el renacer de la tragedia en el presente, esto es, de la sabiduría trágica y del arte trágico, o, con otras palabras, del mito trágico y la música dionisiaca. Pronto comprobaremos la notable y complementaria presencia del arte de los sonidos desde el comienzo del relato.

#### IV. LA VERDAD Y LA AUTENTICIDAD DEL ESPECTÁCULO

Ieronim y Vladimir, continuando con la ejecución de su plan, consiguen abrir la cerradura y sacan del arca algunos trajes recubiertos de sábanas, delicadamente plegados para su óptima conservación, lo cual provoca que aquél rememore algunos detalles trágicos de la historia de la familia de los propietarios, su

---

<sup>12</sup> UG, pp. 9 y 12-13.

<sup>13</sup> UG, p. 18.

propia familia a fin de cuentas, devastada por las guerras del siglo XX. Casi todos sus miembros ya han desaparecido, y los vestidos parecen ahora como los sudarios que arrojaron su recuerdo. La desgracia que los golpeó con su maldición semeja «algo sacado de una tragedia antigua». Ahora bien, añade Ieronim, hubiera sido bonito si, al fin y al cabo, el destino de esta familia

hubiese sido como en una tragedia griega, [esto es], que hubiese sido sólo *un espectáculo*, que todo eso hubiera sido solamente una parte de un drama que yo mismo hubiera imaginado. Y, evidentemente, como lo habría inventado yo, habría sido más auténtico que lo que pasó en realidad. Por eso el teatro es más *auténtico*, porque uno puede salir de un drama y entrar en otro. O puede salir incluso del espectáculo.<sup>14</sup>

Consideremos la tesis de este comentario: es obvio que, al inventar un drama, el artista puede decir ¡basta ya! ante la excesiva presencia de dolor, moderar el número de las calamidades e incluso puede cancelar el montaje y acudir al lado de quienes sufren. El espacio de juego, el ámbito de las posibilidades es, sin duda, mayor en el espectáculo que en la vida no representada, en aquél se pueden sumar y alternar las tragedias a criterio del dramaturgo, encadenándolas en rítmica sucesión y eliminándolas cuando el equilibrio de la obra lo requiera, mientras que la realidad ya acontecida tiene el inmóvil perfil de la muerte, la estridente disonancia de lo irreparable. La superior *verdad* y la mayor *autenticidad* de una pieza trágica en comparación con un conjunto de sucesos históricos se fundamentan en la decisiva intervención del dramaturgo en cuanto artífice de los actos del drama, en sus estructuradas invenciones escénicas, paradigma del comportamiento humano. En una obra de teatro el artista transforma lo sucedido organizándolo a su manera, hasta que adopta la ineludibilidad de un destino ejemplar. Para ello lo ya acontecido se ha de complementar con lo que su imaginación añade, con posibilidades que hubieran podido tener lugar y que sólo aparecerán en el momento de la representación. Si se afirma entonces que el espectáculo tiene superior *verdad* es, pues, porque ésta no es concebida como una mera constatación, una detallada reproducción de lo sucedido, a modo de copia o registro de lo que consta en documentos y archivos, sino que por verdad se entiende un modelo imaginado, una invención, un descubrimiento ejemplar, una aportación y creación del artista, en eso consiste precisamente la *poesía* del dramaturgo. Esta tesis también tiene un referente clásico, Aristóteles ya la expuso, como es sabido, al comparar la poesía con la historia.<sup>15</sup> La nueva *verdad* gene-

<sup>14</sup> UG, p. 20.

<sup>15</sup> «La función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud y la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren en ser sí por escribir en prosa o en verso (...). La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular», Aristóteles, *Poética*, cap. IX, 1451a-1451b, traducción de A. López Eire, Istmo, Madrid, 2002, p.53.



ral que ofrece la poesía tiene, además, notables efectos pragmáticos, pues sirve de guía para la conducta y alimenta la esperanza.

## V. TEATRO, MÚSICA Y POLÍTICA

Prosigamos resumiendo las anécdotas de esa noche de aventuras. En el arca del desván, encima de los uniformes, se conservan con primor varios trajes regionales de las diferentes provincias rumanas, con que se disfrazaban de campesinas las hijas de la generala, según cuenta Ieronim,

pues se criaron en el culto a la unidad del pueblo rumano. Por eso hemos de respetar esa pasión por ingenua que nos parezca. Por lo menos, no se vestían, como los aristócratas occidentales del siglo XVIII, de pastores y pastoras, con la ridícula esperanza de poder recuperar la placidez de la vida pastoril en medio de la naturaleza, es decir, en las proximidades de cuevas artificiales, de pozos artesianos y de ruinas prerrománticas.<sup>16</sup>

El juego folclórico de reunir trajes de todas las provincias de Rumania para disfrazarse de campesinas unas niñas de Bucarest merece respeto porque surgía de una noble pasión, mientras que el bucolismo de la nobleza versallesca era una «ridícula esperanza». ¿Por qué esta diferencia de criterios? Pues porque para Ieronim esos ideales aristocráticos del siglo XVIII son indefendibles, falsos e irrisorios, mientras que él sigue tributando culto a la unidad del pueblo rumano, a la cultura específica de esa nación. Reconoce con ello que ese juego en el que se representa la unidad de la patria en su diversidad regional, esto es, que ese preámbulo del teatro –juego en el que también los actores llevan disfraces– está de raíz impregnado de política, pues la comunidad con la que apasionadamente se sueña como espacio posible de convivencia cobrará vida en el espectáculo que entonces se genere y donde se participe con convicción. Si compartimos tal sueño, entonces lo consideraremos auténtico y valioso; si no lo compartimos, nos parecerá una broma infantil. Ya veremos qué implicaciones conlleva este apunte aparentemente folclórico, en el que Ieronim-Eliade delatan sus preferencias, sus simpatías y sus antipatías. Repárese en que esos trajes regionales femeninos están de hecho plegados y guardados en el mismo arcón que contiene los uniformes de general, trajes militares masculinos, mostrando así que ambos son partes complementarias de una misma historia familiar «verdadera», la que un grupo experimental podría representar en una obra de teatro, continuando así un «juego» de disfraces de unas niñas en un salón y otro «juego» de uniformes en el campo de batalla. De hecho, la aventura a que asistimos se ha programado para conseguir unos trajes «en relación con el concepto del teatro» que

---

<sup>16</sup> UG, p. 21.

tiene Ieronim.<sup>17</sup> Empezamos a entrever, por tanto, que los miembros de esa familia diezmada quizá simbolizan a todo un país, mejor dicho, a una determinada concepción política de ese país, ganada con sangre en los frentes militares de la primera guerra mundial, gravemente atacada por las bombas durante la segunda guerra mundial y necesitada de heroísmo artístico en un presente desolado, de herencia en ruinas.

El relato que estamos comentando también transcribe en contrapunto los diálogos que mantiene el *maestro* Manolache Antim (excelente músico que habita en la planta baja de esa casa en cuyo desván han entrado los dos jóvenes que ya conocemos) con la joven violonchelista Maria Da Maria, que desea que Antim le dé clases particulares. Ambos personajes están dedicados al arte de los sonidos. Los detalles de sus biografías, la relación que establecen en cuanto intérpretes y el problema del fundamento de su vocación artística aportan contrastes y similitudes con la figura del dramaturgo, pero ahora no quisiéramos entrar ni en el análisis de la construcción formal de este relato fantástico, ni en el estudio de lo que sugiere sobre otras artes que no sean el teatro. No obstante, en este momento de la narración confluyen las dos historias paralelas que se han venido entrelazando en el texto, como si hubieran sido los iniciales dúos alternantes de una pieza de cámara para cuatro instrumentos.

Entrada la noche, llegan al salón de esa casa Maria Da Maria y el *maestro* Antim, su propietario, que es tío de Ieronim, y a quien éste, con explícito guiño de homenaje al teatro de A. Chejov, llama «*oncle Vania*». Allí descubren la incursión de los dos jóvenes, que aparecen ya disfrazados con los uniformes que buscaban. Nos enteramos entonces por el tío que Ieronim Thanase es popular desde hace unos diez años, es «el actor más precoz que hayamos tenido jamás»;<sup>18</sup> una década antes era un niño prodigio que actuaba en el teatro Municipal, mientras que ahora actúa en el teatro Experimental, «*nuestro teatro*», un local innovador.

El dramaturgo, disfrazado de militar, revela a los demás el secreto de que está preparando una nueva puesta en escena de *Hamlet*, lo cual demuestra el permanente magisterio que también le reconoce a Shakespeare, su segundo gran referente junto a los trágicos griegos, que se complementa con un tercero: los autores rusos de finales del siglo XIX. El estreno tendrá lugar dentro de unas semanas, él interpretará al padre de Hamlet, «¿y cómo podría expresar mejor la condición de fantasma que vistiendo este uniforme de general rumano, el uniforme de un héroe de la primera guerra mundial?». <sup>19</sup> Ese vestuario puede parecer inapropiado, anacrónico y hasta absurdo, pero ¿por qué?, «¿Simplemente porque no se parece a lo que se ha hecho hasta ahora? Pero un uniforme de general rumano nos dice más directamente que cualquier otro traje barroco, que un

<sup>17</sup> UG, p. 18.

<sup>18</sup> UG, p. 34.

<sup>19</sup> UG, p. 35.

supuesto traje de príncipe en una Dinamarca ficticia, nos dice que se trata de un muerto, más exactamente, de *la muerte*, de algo que fue y ya no puede ser; que fue y ya no puede ser porque intervino *la tragedia*». Por lo demás, la juventud del actor no será un obstáculo para la representación del difunto rey, pues aparecerá con máscara, de modo que nadie podrá verle el rostro. Incluso también se encargará de interpretar al príncipe Hamlet, con lo cual, al principio del primer acto, cuando el hijo se encuentra con el fantasma de su padre, tendrá que representar sobre el escenario a ambos personajes al mismo tiempo.

No sabemos cómo resolverá el montaje este problema de dualidad simultánea, el texto no lo aclara, pero apunta dos sugerencias: las diferentes identidades que puede encarnar de hecho un único actor y la continuidad que conlleva ser miembro de una familia, el sucesor de la estirpe que reinaba en aquel país.

## VI. EL ACTOR COMO «HOMBRE NUEVO»

El diálogo que entablan los protagonistas aporta datos sobre la infancia de Thanase, cuando era el mimado niño prodigio del teatro Municipal. Esas actuaciones agotaron su talento. Él lo cuenta así:

Yo no he nacido sino para eso, para el espectáculo. Pero me han mutilado la imaginación, me han echado engrudo en la inteligencia, me han alterado todos los dones con que las hadas me colmaron en la cuna. ¡Maldita precocidad! Cuando ya no servía para ser niño prodigio porque había pasado del metro sesenta, me obligaron a actuar de primer galán. Fue la única vez en que me sentí tentado por la idea del suicidio. Pero entonces me rebelé y lo abandoné todo; intenté olvidar todo lo que me habían enseñado *ellos* y, se lo aseguro, lo he conseguido. Me he vuelto más ignorante, más ingenuo y más *puro* de lo que jamás haya sido un actor en toda la historia del teatro. Y luego, empecé desde el principio. He recreado el espectáculo, he reinventado el arte dramático.<sup>20</sup>

Esta transformación radical mediante la rebelión y el olvido, a través de una especie de muerte simbólica que posibilita un nuevo nacimiento, no es, en su opinión, el cometido forzado de quien ha sido un niño mimado y un joven manipulado, ni tampoco la tarea obligatoria de quienes están dedicados al arte del teatro de modo vocacional, pues a lo dicho añade: «Tal y como tiene que hacer cada uno de nosotros, los hombres de hoy, de la segunda mitad del siglo XX: reinventarlo todo, desde el lenguaje hasta la apuesta de Pascal, del amor a las instituciones, a la ética y a la gimnasia». El comentario ratifica que Ieronim se reconoce como una figura simbólica que ejemplifica con su vida de manera didáctica, con lo que ha realizado el espectáculo, lo que en estos tiempos debemos hacer todos los humanos. La biografía del dramaturgo se convierte así en la imagen

---

<sup>20</sup> UG, p. 36.

por antonomasia de nuestra condición, en el paradigma de la ineludible renovación –el «hombre nuevo»– que ha conseguido superar los fracasos y las desgracias de nuestra época, venciendo la llamada del absurdo, el fácil reclamo del suicidio. Su importancia antropológica reside, pues, en que presenta la vida actual, en todas sus facetas, como necesitada de renacimiento, de repriminación y pureza. Todo ha de recomenzar, como la naturaleza en primavera y como hacen en sus talleres los artistas de vanguardia con su retorno a lenguajes iniciales y experimentales –de ahí el paralelismo entre la imaginada figura de Ieronim y la vida del gran artista rumano Brancusi, por quien Eliade sintió especial interés y acabó dedicándole una obra de teatro–, con su redescubrimiento de los primitivos y del arte popular, su ruptura con las tradiciones impuestas y su permanente balbuceo en cada nueva obra que acometen. Hay que reinventar el lenguaje, tarea de poetas, lo mismo que el amor, la ética, la política y la gimnasia, y en eso se ejercitarán de manera modélica los miembros de un grupo experimental –el texto de *Diecinueve rosas* lo demuestra punto por punto–, e incluso se han de innovar los fundamentos de las creencias religiosas, para vivirlas en clave existencial, según el ejemplo de Pascal, en lo que no es sino otra modulación del «juego», la apuesta en la que arriesgamos nuestra vida futura en el más allá. Ieronim aquí ya no prosigue su argumento con un conjunto de razones, sino que habla con su vida, concretamente con su incondicional dedicación al espectáculo, con el abandono del teatro Municipal y la fundación del teatro Experimental como una forma de vivir la apuesta de Pascal en los escenarios. Los misterios del arte dramático tienen, desde que tomó esa decisión, un carácter religioso, sagrado. Enseguida lo veremos con más detenimiento.

## VII. EL JUEGO TRÁGICO DEL SUPERVIVIENTE-ARTISTA

Si el *maestro* Antim no entiende siempre a su inteligente sobrino, éste justifica dichas incomprensiones porque a su tío «no le gusta el drama, el espectáculo puro, en una palabra, *la tragedia*», sino que le gusta el ajedrez, pero ese juego de imaginación y pensamiento, en el que se pagan los errores con la pérdida de la partida, no es tragedia, aunque se juegue por desesperación, para llenar el tiempo muerto o para matar el tiempo, para no aburrirse en exceso ni tener que suicidarse. Esto es precisamente lo que ni Antim ni Thanase deben hacer, en opinión de éste, ya que son los dos únicos supervivientes de una antaño floreciente familia de treinta y nueve miembros. Formar parte de una saga familiar amenazada de extinción entraña responsabilidades graves. Como dijo la generala en el preámbulo de su testamento, «guardaos bien, que se extingue nuestro linaje». <sup>21</sup> En efecto, cuando la familia –o, si se prefiere, la patria– corre el riesgo de desaparecer,

---

<sup>21</sup> UG, p. 46.

entonces no basta con entretenerse en juegos privados para vencer el tedio, hay que crear espectáculos públicos que transmitan esperanza a los demás, al colectivo del que se forma parte.

El afortunado privilegio de continuar vivos deja una honda huella con su excepcionalidad, pues quienes disfrutaban de esa suerte no pueden acallar el rumor de la constante pregunta: ¿por qué, de toda nuestra extensa familia, hemos sobrevivido únicamente nosotros dos?<sup>22</sup> Esta cuestión también ha atravesado las vidas –y lo ha hecho de forma lacerante y a menudo hasta insoportable– de los supervivientes de los campos de exterminio. He aquí, en nuestra opinión, el móvil profundo que llevará al segundo relato eliadiano sobre Ieronim, *Incógnito en Buchenwald...* En *Uniformes de general* la peculiaridad que distingue a esos dos únicos supervivientes de las familias Calomfir, Antim y Thanase, es que ellos también son, y no por casualidad, «los únicos artistas surgidos» en esa numerosa familia. Haber nacido con esa «noble vocación» implica tener que aceptar otras obligaciones que van más allá del mero juego por desesperación, el juego que distrae con su mediocre rutina las noches de los ajedrecistas en los casinos de los barrios, pues, según Ieronim, «nosotros hemos de enfrentarnos con nuestro destino, aceptar la tragedia como el único modo de existencia digno de un artista obsequiado con tantas muertes».<sup>23</sup>

Ellos, como artistas conscientes pero no pasivos ni desesperados, no sólo conocen la desgracia que han sufrido con las muertes de sus familiares, trágicamente reducidos a cenizas incluso en los refugios antiaéreos; también han de atreverse a reconocerlo sin paliativos ni edulcorantes, esto es, han de vivir el duelo, y han de saber hacer algo creativo a partir de tanta calamidad, han de inventar una obra que les aliente a seguir existiendo con la dignidad que siempre mantuvo la generala, una obra que les muestre un camino de salvación a ellos y al público que asista a sus espectáculos; en suma, han de intervenir en una tragedia que también pueda curar a sus compatriotas.

Por tanto, representar un drama –o interpretar una partitura musical, en el caso de Antim– es una manera específica de «jugar», esto es, de disfrazarse y de actuar, pero no para divertirse en solitario, sino para soportar y superar las calamidades mediante el arte público del espectáculo. Montar de nuevo el *Hamlet* de Shakespeare con un único actor en los papeles del padre de Hamlet y de éste mismo, que es lo que se propone hacer Ieronim, se revela entonces como una forma idónea de mostrar que se conocen en propia carne los efectos de la muerte –y de ahí el expresivo acto de aparecer con el traje de un general rumano fallecido durante la primera guerra mundial, el uniforme de un tío suyo que murió como héroe de la patria–, y que por ello mismo se asumen las responsabilidades de «hijo», de miembro joven de esa familia, un hijo «príncipe», heredero del

---

<sup>22</sup> UG, p. 37.

<sup>23</sup> UG, p. 38.

trono, que como actor y director de teatro continúa el combate que le corresponde a su generación. Al reinventar el drama en cada montaje que estrena, da testimonio de vida activa dentro de una tradición. Con esas arriesgadas decisiones –aparecer en escena con un viejo uniforme rumano, como de fantasma, e interpretar el papel de dos personajes a la vez– el dramaturgo expresa su propia vida, cuenta la historia de su familia y la de su país, exhibiendo y restañando al mismo tiempo las heridas del pasado gracias a las acciones que lleva a cabo en el presente.

### VIII. HISTORIA Y MISTERIO: TERROR PROFANO Y TERROR SAGRADO

La dolorosa situación de haber sido golpeados por la muerte no es privativa de los dos artistas de esa familia, pues Maria Da Maria, la violonchelista, también conoce la desgracia –como, pasada la guerra, sucedería a muchos rumanos, que por entonces vivían, además, bajo la bota de hierro de un régimen satélite de los soviéticos–. La concreción nacional del relato de Eliade creemos que es aquí muy clara, sobre todo en las palabras que Ieronim dirige a la joven artista a la que él, el actor que representa al príncipe Hamlet, trata como una «*princesse*» que comparte sus vivencias:

No hemos de tener miedo de los destinos trágicos ni de la desgracia. Ésas son las condiciones previas de nuestro talento creador. Nosotros, los que vivimos en este país, tenemos a nuestra disposición otras condiciones previas. Y entonces, ¿qué podemos hacer? Celebrar que las tenemos. Habría podido ser aún peor, podría habernos tocado en suerte la inexistencia o la muerte. Alegrémonos, pues, de tenerlas y aceptémoslas.

Ambos artistas, el «príncipe» y la «princesa» en el arte, que, por fortuna, siguen estando vivos, cuentan con un pasado propio, con unas «condiciones previas» –como repite el texto con insistencia–, esto es, sus antecesores les han proporcionado un legado histórico, o sea, un trono y una corona y un reino –para seguir con la analogía de la familia real–, que ellos ahora han de saber aprovechar para actuar: por ejemplo, tienen a su disposición unas tragedias y unas partituras imperecederas, tienen un país con una historia que han de continuar con autenticidad, es decir, con creatividad. De ahí que enseguida Ieronim dé una nueva muestra de su condición de poeta, de inventor de escenas de una tragedia contemporánea, pues presenta a Vladimir diciendo que, cuando anteayer lo conoció, «llevaba una paloma herida en la mano», pero el muchacho no se daba cuenta –a los ojos del dramaturgo– «de que llevaba en sus manos toda una teología, que llevaba la fe y la esperanza de todo el género humano».<sup>24</sup> La paloma se revela

<sup>24</sup> UG, p. 39.



entonces como un símbolo teológico, como una manifestación de lo divino, como una hierofanía camuflada que el dramaturgo ha sabido captar.

El texto, ciertamente, da indicios para que interpretemos este símbolo religioso universal como un recordatorio de la presencia permanente del Espíritu –la tercera persona de la divinidad según la fe cristiana–, pues Ieronim se refiere por segunda vez a Maria Da Maria como «princesa del Espíritu» y como encarnación del «genio», y él mismo reconoce que ante la visión de la paloma herida tuvo un asalto de «duda». El ámbito conjunto del arte y de la religión hacen que surja esta inseguridad sobre la creencia, este interrogante: «Tal vez todo no sea más que una ilusión, una alucinación nuestra». El plural utilizado indica que el dramaturgo cuenta con otras personas que, con vacilaciones, comparten esa visión de la realidad, formando así un nosotros, un grupo o comunidad. Además, les recuerda a Antim y a Maria, buscando su mirada, que «tenemos que reinventar la apuesta de Pascal». ¿Por qué han de apostar? Porque, de nuevo, hay motivos para la duda, y muy concretos, a saber: ¿quién es ese muchacho? ¿Un entomólogo en ciernes, como él cree y dice ser, o bien es «otra cosa y otra persona», como sugiere Ieronim, una especie de mensajero universal de la fe y la esperanza, un nuevo evangelista?

Ante la presencia del estudiante, vestido con un uniforme de general que le viene grande pero le sirve de abrigo, los interrogantes planteados quedan en el aire y se pasa a atender sus palabras; es un alumno de instituto que quiere estudiar ciencias naturales. Entonces Thanase continúa mostrando su talante imaginativo y, con una sorprendente analogía, introduce a Vladimir en la historia de su familia y su país al recordar una escena profética de la obra de Tolstoi *Amo y criado*,

cuando Vasile Andreich se acostó en la nieve encima de Nikita para protegerle de la congelación. Y lo protegió salvándole la vida al precio de la suya. ¿Cómo adivinó Tolstoi lo que iba a pasar en Rusia cuarenta o cincuenta años después de haber escrito *Amo y criado*? Que los nobles de alto y bajo rango serían sacrificados hasta el último de ellos pero que el campesinado se salvaría. ¿Cómo adivinó eso Tolstoi?<sup>25</sup>

Podríamos decir, por tanto, que en la inventiva del dramaturgo el heroico general seguía protegiendo con su cuerpo, con la excelente tela de su uniforme, el frío que sentía ese muchacho, huérfano, procedente del pueblo, piadoso con las palomas y sin miedo a la oscuridad. No obstante, esa interpretación «sociologizante» –la nobleza como salvadora del pueblo llano– no es ni la única posible ni la más adecuada de los trajes que ambos jóvenes se han puesto, ya que para cada uno de ellos ese vestido tiene significaciones muy distintas: «Para mí», dice Ieronim, «este uniforme de general que me abriga es el arte, el genio lúdi-

---

<sup>25</sup> UG, p. 40.

co, y para Vladimir Iconaru es, sencillamente, un traje de gala, un traje de baile de disfraces. ¡Mientras podamos vestirnos y *actuar*, estaremos salvados!».<sup>26</sup>

Entender el vestuario como un disfraz —esto es, como una ilusión engañosa, una ficción hipócrita— es otra de las actitudes que imposibilitan el nacimiento del espectáculo: se vuelve a clasificar la realidad en esquemas fijos, por ejemplo, en vestido y disfraz, ropa de paisano o de uniforme, de faena o de etiqueta, deportiva o de gala, etcétera, que reiteran la diferencia entre coleópteros y lepidópteros de la escena anterior. Por eso Ieronim abandona esa mirada que supone que hay vestidos propios y esenciales, de permanente univocidad, e insiste en la posibilidad que brindan de actuar con ellos en un espectáculo, ampliando la identidad de quien los viste; una forma de aprovechar los trajes del pasado para que continúen aportando sentidos y dando vida y calor en el presente. Lo que de verdad le interesa con ello, como es obvio, no es jugar a disfraces para divertirse, sino *actuar* —en los dos sentidos de este verbo, interpretar y hacer actos o acciones—, superar la inercia de la muerte y descubrir vías de salvación —y de nuevo habla en plural: «Estaremos salvados»—. Por eso retorna al *leitmotiv* de este relato, el «misterio de la aparición» de ese muchacho, que, como todo misterio, por mucho que se describa, es imposible de presentar ni de justificar. Su carácter «salvífico» permite comprender el respeto con el que Ieronim mira a su acompañante, pues ese retoño del pueblo «no tiene miedo, no tiene miedo de las arañas grandes y negras...» que saltan en el polvo, ni tampoco de los espíritus de los familiares difuntos que deambulan errantes por el desván de la casa, suspirando y gimiendo. Para el muchacho sólo soplaban el viento, mientras que para el dramaturgo esos espíritus seguían existiendo y encarnando sus penas, pues los hados le condenaron «a *ver*, a *imaginar*, a *crear*». Por eso había deseado que Vladimir hubiera creído en la existencia de tales espíritus —en el viento del espíritu, si queremos explicitar el símbolo religioso aquí aludido— y se hubiera quedado muerto de miedo, para así «¡conocer los dos el terror sin nombre, ese momento sin principio y sin fin en que nosotros, los hombres, descubrimos que nunca hemos estado *solos!*».

Estas experiencias de terror, que la personalidad del artista Ieronim siente con fuerza inusual, no son, a su parecer, invenciones de su enfermiza imaginación, como le recrimina María, añadiendo el doble agravante de que procedan de un hombre que es joven y culto, porque, como él reconoce con honda sinceridad, «yo mismo soy producto del terror. Y entonces me defiendo como puedo: *actuando en el teatro*, transformando la obsesión y la desdicha en espectáculo». <sup>27</sup> Con esas palabras confiesa la raíz existencial de su dedicación a la escena, y en ellas se percibe el eco de querer encontrar a otros jóvenes que la compartan, que también sientan ese mismo terror y, en compañía, traten de domeñarlo actuando. En consecuencia, Ieronim no entiende el espectáculo sin un puñado de amigos que

<sup>26</sup> UG, p. 41.

<sup>27</sup> UG, p. 42.

tengan semejante vivencia de lo sagrado, de una alteridad numérica que acompaña y aterroriza a la vez, y, a consecuencia de ello, se sientan impulsados a actuar juntos. Quizá entonces el público capte una diferente interpretación de su historia colectiva y tenga una vivencia alternativa del momento presente, porque no están solos y, como antes ha dicho, en todo instante podrían ocurrir muchas cosas. Ahora bien, el fundamento radical de esas expectativas es de raíz religiosa: el terror no surge por el recuerdo de la muerte de un antepasado, ni por el cúmulo de desgracias familiares, ni siquiera por la angustia ante la propia muerte, sino por la vivencia indescriptible y misteriosa de que lo sagrado, el «espíritu» divino, está a nuestro lado y nunca nos ha abandonado, como el viento que no deja de soplar en el desván y como la paloma herida que ya se ha curado de la pedrada que le magulló el ala. La misteriosa manifestación de lo sagrado, como han explicado los fenomenólogos de la religión, fascina y aterroriza a los humanos, atrae y aterriza a la vez, y de ello da testimonio Ieronim por si encuentra compañeros que también lo hayan vivido en carne propia. Sus palabras, así pues, no sólo invitan a participar en la vida de un grupo teatral y en sus actuaciones, sino también a compartir una experiencia religiosa que lleva a creer, a pesar de las dudas, en la presencia de lo sagrado: esta fe es la base sobre la que se levanta el espectáculo y la vocación del hombre de teatro.

## IX. LA INFANCIA DEL DRAMATURGO: LA NOCHE DE SAN JUAN

Esa tremenda confesión provoca que otras personas de sensibilidad similar se atrevan a manifestar sus terrores íntimos: Maria reduce la desdicha de Ieronim, su infancia explotada, cuando violaron su talento de niño prodigio, pues de hecho él ha sabido curarse por sí mismo tales heridas y ahora es un joven inteligente y hermoso que sigue subiendo a los escenarios. Nadie intentó desfigurarle el rostro para que nunca más pudiera hacer teatro, mientras que a ella, con vocación de violonchelista, en la escuela y en el campo querían romperle los dedos para que dejara de tocar para siempre. Esas amenazas antiguas son una terrible pesadilla que no la abandona.

El testimonio de Maria incita la capacidad de respuesta del artista Ieronim, incapaz de seguir escuchándola, y allí mismo imagina enseguida una trágica escena de masas, con un *coro* persiguiendo a una joven para aplastarle los dedos y crucificarla, y a un hombre muy conocido que ha huido mientras lo azotaban... Ese montaje escenográfico irreprimible que él visualiza como si sucediera ante sus ojos, lleno de confusiones entre la masa del coro y los personajes, y de alusiones a la música y a escenas de la pasión de Jesús, se mezcla con recuerdos ligados a la sala en que se hallan, él y su tío rememoran la muerte de la generala, que falleció allí mismo habiendo hablado momentos antes con Ieronim cuando éste aún no tenía diecisiete años. Dicha conversación, especie de testa-

mento secreto de su tía, le ha orientado a lo largo de su vida dedicada al teatro. Lo que sigue en el relato no son sino insinuaciones en torno al misterio de ese diálogo con tal sibila o profetisa, la figura femenina que simboliza la continuidad de la familia y el cultivo del arte, la superación de los miedos y la sabiduría del amor, como si fuera una nueva Diótima.

El recuerdo de aquella despedida lleva a Ieronim al primer encuentro entre ambos, cuando tenía seis años. Ya entonces su tía le preguntó si era verdad lo que le habían dicho, que «te gusta inventar toda clase de juegos y danzas, que te pintas solo para disfrazarte y que sabes cantar y recitar poesías», y, cuando él admitió que esos rumores eran ciertos, esto es, su pasión por el espectáculo como arte total –canto, danza, poesía, maquillaje, disfraces, en suma, juegos inventados y representados por él mismo–,<sup>28</sup> le propuso su tía que el día de su santo actuara en la fiesta que organizaría, ante las enigmáticas aguas del gran espejo de la sala, que no estaría entonces tapado por las cortinas que desde que era viuda lo cubrían en señal de duelo. El reto era temerario, pues aceptar ese peculiar escenario era introducirse en un universo de bellísimas formas y colores, «como si no fueran de este mundo», situarse ante un fondo similar a las cuevas de las montañas –como aparecen los personajes en los cuadros de Leonardo–, a las rocas de las profundidades del mar o a las figuras de lava de un volcán. Actuar ante el espejo significaba enfrentarse al miedo de no reconocerse en las imágenes que se verían, pues ese viejo objeto de trasfondo plateado no copia con exactitud, «a veces amplifica, alarga o ensancha e incluso desfigura».<sup>29</sup> A pesar de esos riesgos de pérdida y extravío, de olvido de sí y de exposición pública de su vocación, el niño aceptó intervenir en el espectáculo de la noche de San Juan. Su arte provocará que el espejo abandone el velo de la muerte que lo ocultaba y que se torne un poderoso foco de vida, símbolo de la fecundidad de la naturaleza primordial y de las transformaciones creativas del artista.

Al día siguiente, cuando ya se había servido el champán a los invitados, Ieronim comenzó a actuar en la fiesta, estallando en una risa desconocida y contagiosa. Luego, con gesto espontáneo pidió silencio y se puso a danzar, cantando una melodía que improvisaba en ese momento –la «música» es también aquí la matriz del espectáculo–. Acto seguido se puso a recitar versos que se acoplaban a las exigencias de la danza y de la melodía, unos versos lentos y majestuosos, casi litúrgicos, o bien abruptos, violentos e irreverentes. De repente, sin saber por qué, se interrumpió y dio por concluida la representación. Ante las insis-

---

<sup>28</sup> Un diálogo determinado de Antim con Maria indica que, según cierto relato, en la Edad Media el artista era un juglar, un saltimbanqui, un prestidigitador, que había inventado todos sus juegos y acrobacias –la música, la danza y el teatro– al principio para distraer a los dioses, en homenaje y servicio a las divinidades. Pero esa vocación religiosa se había traicionado y había entrado en decadencia: el artista se había convertido en payaso de feria que divertía a la gente. Puede decirse que la vida de Ieronim reproduce a pequeña escala lo sucedido al colectivo de artistas en la historia del arte. Cf. UG, pp. 26-27.

<sup>29</sup> UG, p. 49.

tencias de que diera un bis, empezó a mecer la cortina del espejo, los pliegues se convirtieron en llamas que le iluminaban en medio de cavernas submarinas, y con voz irreconocible fue desgranando palabras que mostraban la hermandad que le unía con delfines y caballitos de mar, con seres invisibles para los demás, como los que pueblan los cuentos y leyendas del folclore, que surgían en ese espacio mágico y embrujaban a los espectadores. En ese hechizo que se produjo ya no era él quien hablaba, pues como más tarde le explicó su tía, «se diría que otro hablaba por tu boca, algún semidios o héroe mitológico, o alguno de esos personajes fabulosos que decías eran tus amigos».<sup>30</sup> Todos tuvieron miedo, temieron que le pasara algo, que perdiera la razón. Esa actuación fue un éxtasis, un viaje al más allá, al otro lado del espejo, al tiempo originario en que los humanos no se habían separado de la naturaleza, para poder así dialogar con los espíritus que pueblan los mitos y leyendas. He aquí la magia del espectáculo en la pureza de la infancia, en los orígenes. El niño Ieronim apareció disfrazado, con las guedejas rubias y la cara bronceada, con la camisa rota, como acabado de salir de una gruta marina, soltando una carcajada, una risa contagiosa, cantando y bailando melodías improvisadas sin conciencia de lo que decía, ante un público que temía que hubiera perdido la razón... Esta figura dionisiaca, ebria y extática, como un sátiro o coreuta, remite, ciertamente, al título de otro relato de Eliade, «en la corte –o en el cortejo– de Dioniso», al mito de Orfeo, a la reencarnación del dios. El espectáculo usa el lenguaje como lo hace un ritual litúrgico, un rito religioso. La intangible frontera del espejo constituye la entrada en el espacio y en el tiempo santos por antonomasia.<sup>31</sup>

Tal precocidad le costó cara a Ieronim, pues la fama de niño prodigio que empezó a divulgarse desde esa noche de San Juan hizo que sus familiares le presentaran al director del teatro Municipal y éste le enseñara una versión miope y aburrida de la dramaturgia; en otras palabras, que sufriera en carne propia la muerte del dios, el sacrificio de su desmembración o desintegración, viviendo al borde del suicidio. La fecha de aquella fiesta, decisiva en su vida, merece, no obstante, que la subrayemos, pues –como sabe todo lector de Eliade– remite al paso del tiempo, al cambio de las estaciones, al inicio del verano, al día de máxima luz solar del año y, sobre todo, a la noche más breve en que, según la creencia popular rumana y mediterránea, se abren los cielos y todos los prodigios son posibles. Se descubre así que la obra de Eliade, en su totalidad, tanto la literaria como la religiología, es como un incesante juego de espejos que multiplica sus referencias en una malla inextricable, en una danza ebria irrefrenable, formando un círculo autónomo.

---

<sup>30</sup> UG, p. 52.

<sup>31</sup> Los símbolos de estas páginas eliadianas de prosa poética guardan muchos paralelismos con los que presenta Rilke en los *Sonetos a Orfeo*, comenzando por la muerte ritual del joven dios-artista y siguiendo por el misterio de los espejos.

## X. EL ESPECTÁCULO Y LA REALIDAD: LA VERDAD «COMO EN UN ESPEJO»

Ieronim sigue recordando su juventud en aquella casa: antaño, le bastaba dejar entreabierta la puerta y escuchar la música que tocaba su tío en el salón para oír al coro que le decía «lo que iba a pasar en la escena siguiente»; le eran suficientes esos sonidos para imaginarse de otro modo la obra que había leído ese mismo día, para construir un montaje dramático muy distinto del indicado por el autor del drama. La música —«siempre la misma melodía»— conseguía una vez más que renacieran las tragedias, nuevos proyectos dramáticos. Así ha ido cultivando su vocación teatral de actor y de responsable de la nueva puesta en escena de las obras. El resultado de tantas experiencias coincide con el diagnóstico que gustaba de repetir a su tía: es sobrino de un héroe y por eso no tiene miedo de nada. Sin embargo, la interpretación que ahora ha alcanzado de su propio coraje amplía la línea que subraya la mera ascendencia y los lazos familiares: «No tengo miedo de nada y, en primer lugar, no tengo miedo ni del amor ni de la muerte porque, después de todo lo que nos ha pasado, y *me* ha pasado, he descubierto el sentido y la razón de ser del espectáculo, al igual que los conocía cuando era pequeño». <sup>32</sup>

Reconocer esa *verdad* —«Ésta es la verdad, Ieronim. ¡La verdad!»—, le dice el coro— no es igual que enunciar un dato empírico, un hecho bruto, una información puntual, como la que encontramos en las noticias de un periódico, o la que proporciona un funcionario en una ventanilla de correos, de un banco o de una estación de autobuses; al hablar del espectáculo estamos ante una verdad de otra magnitud, que puede otorgar fuerzas para hacer frente al amor y la muerte. Vestirse con el uniforme de un general que murió en combate quiere simbolizar en este relato la manera que tiene el dramaturgo de superar el miedo al actuar en una obra teatral, ya que el espíritu del héroe sigue vivo y le acompaña en todos los momentos de su arte. Los héroes de las tragedias no son, en efecto, sino encarnaciones del dios Dionisio, que muere y renace.

El espectáculo es el fruto de consagrarse al arte, por eso un actor dramático puede producirlo cuando interviene en una representación teatral, y también un músico al interpretar una composición que tiene la virtud de generarlo. Seguir con fidelidad los requerimientos de esa exigente vocación tiene consecuencias, como le dice Ieronim a su tío, pues una característica del artista que crea espectáculos es su permanente juventud; en efecto, «un artista no envejece nunca», está castigado con «una juventud sin vejez». Aunque pasen los años, sigue siendo un niño, un joven Dioniso que irrumpe con su música y su danza. Tal destino es un castigo duro, porque esa infancia prolongada del artista es engañosa, en cierto modo es una vejez anticipada, ya que a pesar de sus pocos

---

<sup>32</sup> UG, p. 56.



años está cargado de recuerdos, pues la fuente principal de la que éstos brotan es su propia imaginación: el ser humano que se dedica al arte imagina mucho y no olvida lo que imagina, porque tiene la peculiaridad de ser capaz de conservar siempre frescas todas sus imaginaciones en la memoria, la cual muy pronto se halla repleta de tesoros. El artista es, pues, aquel que tiene la virtud de rememorar con especial intensidad su propia vida, la de su familia, la de su país, la experiencia toda de la humanidad, y de hacerlo además en un sentido que integra también el ámbito inagotable de lo posible. Esta cualidad le permite descubrir el sentido y la razón de ser del espectáculo y superar el miedo, como Ieronim explica de sí mismo y de su propia experiencia artística: «No tener miedo de nada significa mirar todo lo que ocurre en el mundo como *espectáculo*. Eso quiere decir que podemos intervenir en cualquier momento mediante la imaginación, y podemos modificar el *espectáculo* tal y como queramos nosotros».

Se le podría conceder al artista esta poderosa capacidad de alterar las cosas, igual que le sucedía, y de manera prodigiosa, a un personaje como don Quijote, pero quedaría abierta la objeción de que con su proceder sólo ha cambiado los contenidos mentales que pueblan el imaginario del poeta, no lo que sucede en la *realidad*, no lo que *de verdad* acontece en nosotros y a nuestro alrededor, en el espacio intersubjetivo exterior a la mente. Así le argumenta de hecho a Ieronim su tío Antim, siguiendo con ello el rastro de respuestas que antes le había dado Vladimir, pero a esa argumentación se le puede hacer una objeción capital: todo depende de lo que se entienda por *realidad*.

Para mí –dice Ieronim–, la realidad es *la verdad total*, es decir, lo que podemos conocer únicamente después de la muerte. Pero el arte, y especialmente el teatro, *el espectáculo*, nos revela esta verdad en todo lo que sucede a nuestro alrededor y, mayormente, en todo lo que nos podemos imaginar que sucede. En el fondo, el teatro, como la filosofía, es una preparación para la muerte. Con la diferencia, para mí capital, de que *el espectáculo* anticipa la revelación de la muerte porque nos muestra todas esas cosas *aquí*, en la tierra, en la vida cotidiana.<sup>33</sup>

Para entender esta concepción del arte y la realidad, del teatro y la vida, para comprender esta teoría y práctica del espectáculo, esta poética y dramaturgia, se requiere algo más que el ejercicio de la razón, de una razón calculante, como la que Antim ejercita al jugar al ajedrez o Vladimir al coleccionar coleópteros. La mera razón es insuficiente porque, como afirma Ieronim, «todo lo que pase en torno nuestro podría camuflar un misterio y, en consecuencia, una revelación decisiva, una verdad estremecedora».<sup>34</sup> Lo que el artista capta en un momento de excepcional lucidez, de cegadora iluminación, cuando alguien le inspira

<sup>33</sup> UG, p. 57.

<sup>34</sup> UG, p. 58.

o algo se le revela, en pocas palabras, cuando se aparezca lo sagrado ante él en alguna de sus concreciones, ha de manifestarlo después en cuentos y leyendas, en anécdotas y figuras, en sus obras de arte. Ha de hablar de lo que ha vislumbrado al resto de los humanos, pero lo tiene que hacer de una manera velada, mostrando el secreto que ha conseguido entrever como si apareciera «en un espejo antiguo».<sup>35</sup> No tiene otro modo de expresarlo, las formas para transmitirlo son limitadas, pobres, ambiguas, indirectas. Pero no puede dejar de hacerlo. Si no estuviera comunicándolo constantemente mediante parábolas e imágenes, mediante enigmas que descifrar, se volvería loco y sería infiel a su vocación. Esta concepción del artista lo convierte en un vate, en un profeta: aquello que se esfuerza por comunicar es la verdad, la realidad como tal, en suma, lo sagrado. Este artista se halla al servicio de la divinidad.

Este último texto va más allá de la poética aristotélica y sitúa el arte del espectáculo por encima de la filosofía, pues no es una meditación, ni sólo una preparación, sino una *revelación* de lo que la muerte permite conocer. La fundamentación religiosa de esta estética resulta, pues, determinante, no en balde la reunión de los personajes de este relato se acaba por las prisas de Iconaru en regresar a su estudio, cuando –dice Ieronim– «ni siquiera hemos entrado todavía en el meollo del problema, ni siquiera hemos discutido sobre la existencia de Dios».<sup>36</sup> El estudiante se lleva su caja de insectos, y Maria recibe un traje de novia de los que guardaba el arca. Ieronim y ella, revestidos como actores preparados para una actuación, se van a dar una vuelta por la calle, pues «tenemos tanto de que hablar...».<sup>37</sup> Se anuncia lo que el próximo relato constatará, Maria Da Maria ingresará en la compañía de Ieronim y dedicará su genio musical al teatro como espectáculo salvador.

El lector de la narrativa fantástica de Eliade es, en el caso óptimo, una especie de Maria Da Maria que, al entrar en contacto con un artista religioso, como lo es Ieronim, refuerza su propia fe y acepta la propuesta de forma de vida a la que invita el artista: dedicarse a la liturgia del espectáculo, participar en él. Ahora bien, ¿por qué el joven estudiante que sanó con sus manos a la paloma herida, acompañó sin miedos en la aventura nocturna, se revistió con un uniforme de general para vencer el frío y acabó consiguiendo como regalo de su propietario

---

<sup>35</sup> UG, p. 59. La insistida presencia del símbolo del gran espejo en la parte final del relato equivale a la de la paloma en la primera, y su referente es muy obvio, el pasaje de San Pablo de la *Primera carta a los Corintios*, 13, 7-13, que dice así: «El amor disculpa sin límites, confía sin límites, espera sin límites, soporta sin límites. El amor no pasa nunca. El don de profecía acabará; el don de lenguas desaparecerá, y el don de ciencia dejará de existir. Porque nuestros dones de ciencia y de profecía son imperfectos; pero cuando venga lo perfecto, desaparecerá lo imperfecto. Cuando yo era niño, hablaba como niño, sentía como niño, razonaba como niño; pero cuando me hice hombre, dejé las cosas de niño. Ahora vemos como en un espejo y oscuramente; pero después veremos cara a cara. Ahora conozco de una manera imperfecta, pero entonces conoceré a Dios como él me conoce a mí. Ahora tenemos estas tres virtudes: la fe, la esperanza y el amor; pero la más excelente de todas es el amor».

<sup>36</sup> UG, p. 60.

<sup>37</sup> UG, p. 61.

una caja de coleópteros excepcionales, por qué –nos preguntamos– él tan sólo desea llegar cuanto antes a su piso para no despertar a nadie y poder así continuar con sus estudios? ¿En qué fracasan con él Ieronim-Eliade a pesar de todos sus misterios dramáticos? ¿Tiene deficiencias esta opción tan particular de componer literatura fantástica, que sólo seduce a quienes ya compartían las mismas creencias? Pues Maria Da Maria, como música seguidora de Orfeo, ya sabía, antes de conocer a Ieronim, por qué tocaba el violonchelo: para el ángel que gime encerrado en las tinieblas del alma de cada uno de nosotros y que sólo raramente conseguimos desencadenar...

dibujar un nuevo rostro de un autor cuya obra aún se halla en parte en proceso de traducción y de edición, pero que sigue fascinando y alberga bastantes cuestiones cruciales como para que sigamos estudiándola y aprendiendo al hacerlo, conociéndonos así un poco mejor. No quiero acabar sin el explícito reconocimiento a los compañeros del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento y al director de esta colección, el profesor Nicolás Sánchez Durá, por hacer factible esta publicación, y además en Pre-Textos, una de las editoriales que más ha contribuido al afortunado rescate de las obras de Mircea Eliade.

Mircea Eliade,  
el profesor y el escritor  
CONSIDERACIONES EN EL CENTENARIO  
DE SU NACIMIENTO, 1907-2007

Edición al cuidado de  
*Joan B. Llinares*

JOAN B. LLINARES • SALVADOR CUEN-  
CA • JOAN DAVID MATEU ALONSO •  
CARLOS GARCÍA GARCÍA • LORENA  
RIVERA LEÓN • VICENTE RAGA ROSA-  
LENY • TERESA SÁNCHEZ • ENRIQUE  
GAVILÁN • JOAQUÍN GARRIGÓS • MIR-  
CEA ELIADE



COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Introducción .....  | 7   |
| <i>Joan B. Llinares</i>   |     |
| La ignorancia es creadora: libertad y <i>dharma</i> en Eliade .....   | 13  |
| <i>Salvador Cuenca</i>  |     |
| Hermenéutica y ciencias de la religión. Apuntes críticos en torno<br>a la obra de Mircea Eliade .....                           | 31  |
| <i>Joan David Mateu Alonso</i>  |     |
| Sambô: la melancolía de Eliade .....  | 51  |
| <i>Carlos García García</i>   |     |
| Pasión, eternidad del instante. El oscuro hechizo de la noche<br>de San Juan engullido en el abismo del vértigo .....           | 67  |
| <i>Lorena Rivera León</i>   |     |
| El teatro como espectáculo en el primer relato de Eliade<br>sobre Ieronim Thanase: Lectura de <i>Uniformes de general</i> ..... | 95  |
| <i>Joan B. Llinares</i>   |     |
| Memoria, olvido y resistencia. Lectura de <i>El viejo y el funcionario</i><br>de Mircea Eliade .....                            | 121 |
| <i>Vicente Raga Rosaleny</i>  |     |
| La creación de la ciudad imaginaria: Bucarest y el «eterno retorno» ...   | 137 |
| <i>Teresa Sánchez</i>   |     |
| El espacio y el tiempo de la procesión. Mircea Eliade en Valladolid ...   | 157 |
| <i>Enrique Gavilán</i>  |     |
| Mircea Eliade y sus traducciones .....  | 175 |
| <i>Joaquín Garrigós</i>   |     |



|   |     |
|---|-----|
| Nuevos artículos de Mircea Eliade en castellano |     |
| – Sonata a Kreutzer .....                       | 193 |
| – Francisco Sánchez .....                       | 189 |
| Apéndices                                       |     |
| – Cronología de M. Eliade .....                 | 199 |
| – Bibliografía de M. Eliade .....               | 209 |