

PASIÓN, ETERNIDAD DEL INSTANTE.
EL OSCURO HECHIZO DE LA NOCHE DE SAN JUAN
ENGULLIDO EN EL ABISMO DEL VÉRTIGO

Lorena Rivera León
(Universitat de València)

SEGÚN Edward W. Said, la originalidad ha perdido en la literatura contemporánea el halo de ideal platónico que mantuvo principalmente durante el romanticismo y se ha convertido en una variación incluida en un esquema más vasto. La duplicación, el paralelismo, la repetición, la réplica o la reincidencia sobre un mismo fenómeno aparecen ahora como notas modernas de la originalidad en la escritura.¹ Siguiendo las reflexiones de este importante crítico literario, nuestra intención primera a la hora de elaborar este ensayo fue tomar el tema del doble, central en *La noche de San Juan*, y ver cuáles habían sido las variaciones de ese motivo en al menos otra obra literaria: *La montaña mágica* de Thomas Mann, y en dos producciones cinematográficas: *Vértigo (De entre los muertos)* de Alfred Hitchcock y *Las nieves del Kilimanjaro*, dirigida por Henry King y basada en el relato breve de Hemingway del mismo título, en el que sin embargo la cuestión que aquí nos ocupa está prácticamente ausente.

No obstante, debido al carácter en exceso ambicioso de semejante empresa, hemos optado por centrar nuestra atención en el parangón entre la novela de Eliade y la obra maestra de Hitchcock, pues creemos que es ésta la posibilidad que más juego nos ofrece. Sólo en algún momento nos referiremos de manera sucinta y puntual a alguna de las otras dos obras a las que, por los motivos aducidos, concedemos un interés secundario en nuestro discurso. Asimismo, a lo largo de nuestro análisis irán apareciendo constantes referencias de carácter mitológico, pues tanto *La noche de San Juan* como *Vértigo* poseen una fuerte carga mítica y simbólica, que a su vez las pone en contacto con alguna otra producción musical o literaria que también mencionaremos.

¹ E. W. Said, «Sobre la originalidad» en *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004, pp. 186-187.

En *La noche de San Juan* aparecen fundamentalmente dos parejas de dobles: la primera de ellas, formada por el protagonista, Stefan Viziru, y el escritor Ciru Partenie; y la segunda, integrada por Ioana, esposa de Stefan, e Ileana Sideri, que llegará a ser su amante. A Stefan y Ciru es su gran parecido físico lo que los convierte prácticamente en gemelos y genera un entrecruzamiento continuo de sus vidas. Así, el primer encuentro entre Ileana y Stefan, que tiene lugar al comienzo de la novela en el bosque de Baneasa, viene en buena medida propiciado por el hecho de que ella crea reconocer en Stefan al famoso Partenie, y eso a pesar de que nunca haya visto al escritor en persona. El mismo Viziru le cuenta a Ileana que frecuentemente es confundido con Partenie, hasta el punto de que conoció a quien es su actual esposa gracias a un equívoco suscitado a raíz del asombroso parecido físico entre ambos. Una vez, yendo por la calle, Ioana, a la sazón prometida de Ciru, se le echó al cuello pensando que Stefan era su novio y desde entonces se quedó con él. Según afirma Stefan, Ioana es de la opinión de que la mujer que lo ha besado una vez ya no puede olvidarlo.²

Por otra parte, el hecho de que lo tomen constantemente por quien él llama «el Gran Hombre»,³ le resulta a Stefan muy enojoso y llega incluso a deprimirlo, como se pone de manifiesto en distintos momentos de la obra. Así por ejemplo, se muestra muy reticente a hablar de literatura con Ioana, pues cree que, al hacerlo, ella lo asocia a Ciru.⁴ Los celos de Stefan hacia éste reaparecen de forma continua, pues le asalta la duda de que el amor de su esposa hacia él no sea sino un mero trasunto del que sintió por el escritor. Ioana llama «la Gran Escena» al momento en que ella habría de confesarle que tan sólo lo ama a él y que por Partenie únicamente siente admiración, pues su antigua relación con él carece ya de importancia.⁵

La confusión entre ambos personajes alcanza su momento más trágico cuando Partenie pierde la vida en medio de un tiroteo en que se ve envuelto porque Ioachim Teodorescu lo confunde en plena calle con Stefan, al que tiene intención de asesinar.⁶ En el momento de este desafortunado suceso, Partenie se halla en pleno apogeo creativo, muy entregado a la redacción de una obra que habría de llevar el título de *El velatorio*, pero que queda inacabada tras la triste circunstancia de su muerte. Cuando Stefan tiene noticia de este hecho, comienza a inquietarse por lo premonitorio del título y le obsesiona la idea de descubrir el argumento. El misterio que envuelve esta obra, junto con el sentimiento de culpa por la violenta e inesperada muerte de Partenie, sumen a Stefan en una profunda

² M. Eliade, *La noche de San Juan*, Herder, Barcelona, 2001, pp. 23-26. [Las citas de esta obra se abreviarán, en adelante, con las iniciales de las palabras que aparecen en el título de su traducción castellana, a saber: NSJ, seguidas del número de página correspondiente en la edición española.]

³ NSJ, pp. 25-26.

⁴ NSJ, pp. 26-28.

⁵ NSJ, pp. 29, 104-106.

⁶ NSJ, pp. 200-204.

depresión cuya manifestación sintomática más evidente es su incapacidad para conciliar el sueño. Se muestra proclive a creer que en la pieza teatral puede hallar alguna señal, pues si su vida y la de Partenie se han entrecruzado siempre de forma curiosa, es en su opinión factible que esa incomprensible solidaridad se prolongue aún después del óbito del escritor.⁷ A esta idea fija se une una intensificación de su obsesión por la pregunta de si a un ser humano corriente le es posible amar, como hacen los santos, a varias personas con la misma intensidad a un tiempo. Este tema conecta a la perfección con la segunda pareja de dobles que aparece en la novela, a la que ya hemos aludido anteriormente. Se trata del dúo integrado por Ioana e Ileana, entre quienes, al contrario que en el caso anterior, no existe ningún parecido físico. Ambas conforman, junto con Stefan, un triángulo amoroso que estará presente a lo largo de toda la obra, vertebrándola.⁸

Como ya hemos indicado, la confusión entre Stefan y Partenie es continua y les produce a ambos una desazón constante que es más notable en el caso de Stefan, aunque finalmente será Ciru quien pague el precio más caro por el equívoco, al perder primero a su prometida y en último término incluso la vida. De hecho, todos los personajes de la novela son conscientes del parecido físico que une a ambos y se dan situaciones en que uno de los dos es buscado tan sólo por este motivo. Así, por ejemplo, Ileana, tras conocer a Stefan en el bosque y enterarse de que guarda gran semejanza física con el célebre novelista y autor teatral, siente mucha curiosidad por conocer a este último y llega a comentarle a su tía Alice, con cierta sorna, que le gustaría tener un amante ilustre. Sin embargo, la misma joven se da cuenta de que mientras habla de Partenie piensa en realidad todo el tiempo en Stefan.⁹ Será precisamente él quien se erija en el tema casi exclusivo de su conversación con el escritor, que no lo conoce personalmente aunque confiesa a Ileana que una vez estuvo prometido con la actual esposa de Viziru.¹⁰

⁷ NSJ, pp. 205-210.

⁸ En diversas páginas de *La noche de San Juan* se halla presente el anhelo que siente Stefan de emular a los santos y de lograr trascender así una suerte de existencia singular: véanse en NSJ, pp. 40, 66, 72-73, 78-79, 105, 184, 194, 211-213, 220-221, 273, 317, 320, 335-336, 354, 458-460, 469, 608, 610. Al protagonista de la novela le inquieta, en especial, el interrogante de si resulta posible que ame, como les es dado hacerlo a ellos, a dos mujeres (Ioana e Ileana), de la misma manera y a un tiempo. Este conflicto vivido por Stefan supone, en verdad, la reproducción, en el terreno de la ficción, de una disyuntiva a la que se enfrentó Mircea Eliade en su juventud durante los años en que se encontraba ya de regreso en Bucarest proviniente de la India. Nina y Sorana, de las que Ioana e Ileana pueden entenderse, respectivamente, como trasuntos bastante aproximados, eran las dos féminas entre cuyo amor se debatía el orientalista rumano, en la década de los años treinta, con un notable sentimiento de culpa. Un relato detallado de la relación que mantuvo con ambas puede hallarse en sus memorias: M. Eliade, *Memoria I. 1907-1937. Las promesas del equinoccio*, Taurus, Madrid, pp. 228-230, 235, 238-242, 244-246, 249-256, 258-264. No tenemos ocasión de atender aquí al modo en que se desarrolló el dilema afectivo de Eliade, de manera que nos limitaremos a señalar que finalmente optó por quedarse con Nina, a la que consideraba la más débil de las dos. En cualquier caso, durante aquellos meses de agitación vital el prosista bucarestino plasmó en su novela *Regreso del Paraíso* esta problemática, y así lo reconoce en su autobiografía, *Memoria I. 1907-1937. Las promesas del equinoccio*, p. 250.

⁹ NSJ, p. 55.

¹⁰ NSJ, p. 67.

En otro momento de la novela, Ioana evoca en el recuerdo su relación afectiva Ciru, de quien comenzó a enamorarse, aun antes de haberlo visto, precisamente por la lectura de sus obras, en especial *La juventud de Melania*. El descubrimiento de su obra la motivó a matricularse en la Facultad de Letras, donde por fin lo conocería. Resulta importante destacar cómo, en varias ocasiones, las relaciones amorosas parecen surgir en la novela a partir de modelos cuya existencia es anterior al conocimiento real del que se convertirá en amado.¹¹ Sobre ello volveremos más adelante, pues será uno de los puntos que nos permita establecer conexiones entre *La noche de San Juan* y *Vértigo*.

En cualquier caso, cuando Ioana y Ciru se prometen, él consiente en ir de viaje de novios a Ulm, la ciudad con la catedral más alta de toda Alemania, pues visitar ese lugar es un sueño de infancia de Ioana.¹² Posteriormente, el destino de su viaje de bodas con Stefan será Italia, aunque un tiempo después ambos acudirán a Ulm para dar cumplimiento al anhelo de Ioana.¹³ Las intromisiones del pasado en el presente y la importancia del recuerdo y del papel mítico y originario de la infancia son esenciales en la novela, como iremos haciéndolo notar nuevamente a lo largo de este ensayo.

Después de que Stefan haya regresado del campo de concentración, no será Ileana, sino Ioana, quien en una ocasión decida citarse con Partenie, pues se halla triste por la lectura de la última novela de éste, *Paseo en la oscuridad*, magnífica evocación de lo que una vez fue y ya no será más. A su vez, Ioana está inquieta porque su marido no regresa a casa a pesar de que está ya muy entrada la noche. Cuando su antiguo novio acude a su encuentro, ella repite insistentemente que sólo quería verlo, lo cual no deja de ser significativo, pues tenerlo delante a él es casi igual que ver a Stefan, cuya presencia plena en el hogar, a su lado, ella ansía desde hace tiempo. Al entrar en casa del matrimonio, Ciru lleva a cabo una serie de gestos cotidianos que a Ioana le recuerdan su antigua relación. Sin embargo, por cansancio, ella no escenifica la parte del ritual que le correspondería y al poco el escritor comienza a recriminarle el haber destruido su vida. Él cree que, de no haberla conocido, probablemente habría encontrado a otra *como ella*, de la cual se habría enamorado, como le ocurrió con Iona, pero con la diferencia de que con esa otra mujer habría podido hallar el reposo y el olvido, como les sucede a los demás hombres.¹⁴

Merece ser destacada la circunstancia de que Partenie sólo conciba la posibilidad de enamorarse de una mujer que habría de ser como Ioana, pues esto parece apuntar a un arquetipo previo o a un modelo femenino preexistente a cuya búsqueda se dirigiría Ciru de manera más o menos consciente. La plasmación

¹¹ NSJ, pp. 106-108.

¹² NSJ, pp. 108-109.

¹³ NSJ, pp. 109-110.

¹⁴ NSJ, pp. 190-192.

de esa Idea pareció hallarla en Ioana, y desde que la conoció y la amó ha permanecido tal cual era en aquellos días felices. Confiesa haberse relacionado afectivamente con otras mujeres después de que lo abandonara, mas declara que, a pesar de haber amado y haber sido amado, nunca ha podido volver a enamorarse, pues esa dicha la mató ella, que arrasó absolutamente todo en él, incluso el amor que sentía por ella de hace cinco años. Reconoce que tras la ruptura de su relación se convenció de que ya no la amaba, pero al mismo tiempo temía engañarse a sí mismo y en ocasiones la esperaba todavía por si aún podía quererla. Ahora, sin embargo, sabe con seguridad que ya no la ama y que jamás podrá hacerlo.

Cuando Partenie cierra la puerta tras de sí al salir de casa de Ioana, ésta está en sollozos y evoca para sí el día en que rompió su compromiso con el escritor al confesarle que amaba a Stefan. Pese a las palabras de su antiguo novio y al recuerdo de su ruptura, Ioana afirma no llorar por la tristeza y desesperación de Partenie, sino por la lectura de su libro, por el pensamiento de lo que una vez fue y lo que ahora ya no es.¹⁵ Esta ambigüedad a la hora de expresar los propios sentimientos es un rasgo que comparten todos los personajes de la novela y en especial los componentes del triángulo amoroso. Stefan oscila entre Ioana e Ileana, afirmando en ocasiones que está enamorado de ambas para luego desmentirse y asegurar que en verdad sólo ama a la primera, o viceversa, o bien que hay una a la que quiere más que a la otra, o incluso que si consiguiera amar a Ileana como a Ioana eso carecería de sentido, pues la sustitución de una por la otra sólo podría acabar en una triste tragedia, y así sucesivamente. También Ioana da en algún momento la impresión de no haberse curado totalmente del amor de Partenie, aunque en su caso sí parece más claro que prevalece el afecto hacia Stefan. Por su parte, Ileana afirma en las últimas páginas del libro que piensa en Stefan como en alguien muerto, aunque finalmente el hecho de que siempre lo ha amado con locura es el que se impone.¹⁶ Aun así, en el decurso de la novela se ha prometido por despecho con un joven al que no quiere y que acaba muriendo en un accidente de tráfico, y también se ha casado con un médico y psicólogo al que dice amar como a un santo.¹⁷ Los equívocos se extienden a otros personajes, por ejemplo a Catalina, y se agravan aún más en relación con los tres protagonistas cuando, a sus propias imprecisiones y dudas, se añaden las opiniones de terceras personas que se decantan por las posturas más diversas, complicando aún más el complejo entramado de la novela. Hallar el hilo a partir del cual desembrollar la madeja de *La noche de San Juan* se convierte así en un auténtico reto hermenéutico.

¹⁵ NSJ, pp. 192-194.

¹⁶ NSJ, pp. 596-614.

¹⁷ NSJ, pp. 139-143, 176-177, 354, 398, 602-606.

En cualquier caso, la obsesión de Stefan por la pregunta de si a cualquiera le es posible amar a varias personas con igual intensidad a un tiempo, como sí les es dado hacer a los santos, constituye uno de los elementos centrales en la elaboración del tema del doble en la novela y aparece reiteradamente a lo largo de la misma. Precisamente en el curso de un acalorado diálogo entre Ioana y Stefan, en el que éste trae a colación sus convicciones respecto a la singular capacidad de amar de los santos, su esposa tiene, por primera vez, noticia de la existencia de Ileana.¹⁸ Esta conversación entre el matrimonio se produce después de que Stefan haya sabido por Biris que Partenie conoció antes que el propio Stefan a una suerte de ermitaño llamado Anisie, que habría conseguido vivir únicamente en una especie de perpetua revelación en el tiempo cosmogónico después de haber logrado sustraerse tanto al tiempo histórico como al fisiológico. Viziru creía haber sido la primera persona en dar con un ser humano tan singular, y por ello se enfada tremendamente cuando su amigo Biris le cuenta que Partenie debió de entrar en contacto con el tal Anisie antes, pues ha escrito ya un cuento basándose en su historia.¹⁹

Semejante revelación despierta nuevamente en Stefan el sentimiento de no ser más que la copia del prototipo Ciru Partenie. Cuando llega a casa esa noche, completamente entristecido, al tiempo que encolerizado por estos pensamientos, le cuenta a Ioana el episodio de Anisie, y de inmediato le recrimina que se haya enamorado de él a causa de una mera confusión y por la circunstancia de que antes de conocerlo ya amaba al original, en ausencia del cual jamás se habría fijado en él.²⁰ «Si él no hubiese existido no habrías tenido ningún medio de reconocerme. Para poderme amar a mí necesitaste un modelo cuya copia, más o menos perfecta, era yo...»,²¹ le reprocha Stefan. A continuación le habla de Ileana y le confiesa que, cuando la conoció el año anterior, pensó que podría amar a ambas a un tiempo, de igual forma como, a su modo de ver, ella los había querido a él y a Ciru. Sin embargo, ahora opina que se equivocaba al ansiar que le sucediera un milagro, pues algo semejante sólo está al alcance de los santos.²²

En varias ocasiones Ioana le repite a Stefan que ella no los ama a él y a Ciru simultáneamente, pues su relación con este último forma parte del pasado. Pese a ello, Viziru persevera en la idea de que su mujer parece capaz, al contrario que él, de emular a los santos. Su obstinación alcanza tal magnitud que, tras la muerte de Partenie, de la que él en parte se culpabiliza, sólo consigue vencer el insomnio y conciliar el sueño cuando Ioana, desesperada, accede a contarle una mentira piadosa. Le relata que, mientras él se encontraba en el campo de con-

¹⁸ NSJ, pp. 105-106.

¹⁹ NSJ, pp. 83-87.

²⁰ NSJ, pp. 104-106.

²¹ NSJ, p. 105.

²² NSJ, pp. 105-106.

centración, Ciru fue a visitarla y le contó el argumento de la obra que estaba redactando inspirándose en su relación. A pesar de que ella no crea posible amar a dos personas a un tiempo, confiesa a Stefan, para agradarle, que los quiso a los dos por igual, que en su amor eran inseparables. Partenie no sabía que ella seguía amándolo, y por esa razón tituló su obra *El velatorio*: él pensaba que había muerto para su amada el día en que rompieron su noviazgo y desde entonces Ioana y Stefan lo habían velado durante cinco años.²³

Pese a que la mayoría de equívocos se concentran en torno a la pareja masculina de dobles, tampoco las dos mujeres están libres de que sus identidades se confundan. Así, en una ocasión en que Stefan le refiere a Biris algo que le ha acaecido con Ileana, éste le pregunta si es ella su mujer, a lo que Viziru contesta instantáneamente de manera negativa. Mas tras reflexionar un poco afirma que podría haberlo sido, pues a ambas las quiere.²⁴ Por otra parte, después de que Ioana y su pequeño hijo perdieran la vida en un bombardeo en Bucarest mientras él se encontraba a salvo en Portugal, Stefan sufre un fuerte sentimiento de culpa, pues sabe que su esposa y el niño se habrían instalado con él en Lisboa si Ileana no hubiera estado destinada allí.²⁵ Por las noches lo atormentan sueños en los que antiguas imágenes de Ioana aparecen de forma clara, pese a lo cual él no alcanza a recordar sus palabras. Parece que estuviera volviéndose otra, le comenta en una ocasión a Irina.²⁶ Al cabo de poco tiempo, será Ileana quien se inmiscuya en su universo onírico y ocupe su pensamiento. Al final de la novela, en su postrer encuentro antes de hallar la muerte, Stefan la llamará «esposa mía».²⁷

Además de las dos plasmaciones fundamentales del tema del doble en la novela que ya han sido descritas, nos encontramos, a nuestro juicio, con una tercera manifestación de este motivo, encarnada en esta ocasión en los personajes de la señora y la señorita Zissu. La razón de que ambas puedan conformar una pareja de dobles reside en el hecho de que comparten apellido, aunque esta circunstancia no provocará los equívocos entre sus identidades que sí se dan en el caso de Stefan y Ciru, a quienes une de forma inquietante el parecido físico. No obstante, el hecho de que, aun en ausencia de semejanza física, la coincidencia de nombres pueda dar lugar a la aparición del motivo del doble no es en absoluto baladí, pues halla un precedente singular en la versión francesa de la leyenda de *Tristán e Iseo* narrada por Bérroul. En ella Tristán, tras haberse visto obligado a renunciar irremisiblemente a su amada a favor del rey Marc, toma en matrimonio por despecho a Iseo de las Blancas Manos por la única razón de que su nombre le recuerda a su amor primero, la bella Iseo de los Cabellos de Oro.

²³ NSJ, pp. 210-212.

²⁴ NSJ, p. 83.

²⁵ NSJ, p. 333, 389, 393.

²⁶ NSJ, pp. 393-396.

²⁷ NSJ, p. 613.

La señora Zissu no interviene como un personaje activo en la novela, pues durante el tiempo en que transcurre la acción ella ya está seguramente muerta. Eliade nunca le da la palabra, y sin embargo su presencia se hace muy viva a lo largo del libro, pues son muchos quienes se relacionan con ella; ya sea porque la conocieran, o porque hayan oído hablar de ella o incluso porque se les aparezca en sueños, como le sucede a la devota Irina, representante en la novela del cristianismo cósmico al que Eliade daba abiertamente su aprobación por sobrevivir en él rasgos de la ontología arcaica caracterizada por conceder preeminencia a la temporalidad cíclica.

Desde que Stefan oyera en su habitación secreta que su vecino Vadastra se refería a la señora Zissu como su primer gran amor, la obsesión por averiguar la identidad de ésta lo acompaña, convirtiéndose en una de las constantes de la novela. Sólo prácticamente al final de la obra descubrirá Viziru que la señora Zissu fue amada no sólo por Vadastra, sino también por Paternie y por Mítica Porumbache, el tío de su gran amigo Biris. Con el desvelamiento de este enigma cree Stefan haber desentrañado uno de los misterios de su existencia, pues piensa que si «su doble» estuvo enamorado de esa mujer, lo mismo tendría que haberle sucedido a él, lo que explica que haya buscado durante tanto tiempo a la señora Zissu y haya tratado sin descanso de averiguar quién era.²⁸

Precisamente fue la circunstancia de que una joven rumana se inscribiera en un hotel portugués con el apellido de la mítica amada de Vadastra la que motivó que Stefan se fijara en ella.²⁹ Entra así en escena la señorita Zissu, con la que nuestro protagonista vivirá en Lisboa una aventura pasional de fuerte contenido erótico y sexual, que lo mantendrá retenido durante varios meses, como hechizado, en la capital portuguesa. El encuentro con Stella Zissu está cargado de un potente componente mítico, que adquiere un significado esencial en la interpretación de la novela como una suerte de viaje de formación, al estilo de la *Odisea*, en el transcurso del cual el héroe va teniendo que superar toda una serie de pruebas iniciáticas.³⁰ Diversas anotaciones de los diarios de Eliade avalan como acertada una exégesis de la novela en este sentido, y de hecho son muchas las pistas que en ella apuntan en esta dirección.³¹ A la importancia de los mitos en esta composición narrativa, y a cómo su presencia da pie a la articulación de una

²⁸ NSJ, pp. 588-592, 597.

²⁹ NSJ, p. 304.

³⁰ NSJ, pp. 315-321, 323-325.

³¹ NSJ, pp. 323-325, así como en M. Eliade, *Diario 1945-1969*, Kairós, Barcelona, 2000, 26 de junio de 1954, pp. 145-146. Especialmente significativas resultan las siguientes palabras de Stefan a Stella Zissu en la novela: «Y por enésima vez en mi vida, lamenté no saber griego y no tener bastante memoria para recitar de corrido esos famosos pasajes de la *Odisea*, con la ninfa Calipso y la maga 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» (NSJ, p. 323).

determinada comprensión de la misma, volveremos más adelante, tras referirnos a la explicación que Mircea Eliade da de la presencia del tema del doble en la obra y a los modos temporales que, a nuestro entender, intervienen en ella.

En sus conversaciones con Claude-Henri Rocquet, publicadas en *La prueba del laberinto*, Eliade explica la presencia de Ioana e Ileana como dobles femeninos precisamente en relación con la necesidad que tiene el protagonista de saber si es posible amar, del mismo modo, a dos mujeres a un tiempo, emulando así lo que hacen los santos. En cambio, la introducción de Ciru Partenie en la obra la justifica el literato rumano como un recurso que le sirve para complicar la trama, aunque reconoce que era preciso que Stefan existiera ya en el pensamiento de Ioana antes de conocerla.³² Con esta respuesta, el escritor e historiador de las religiones parece apuntar a la necesidad de un arquetipo, lo cual entronca con un principio esencial de su obra teórica cuya plasmación práctica aplicada a la ficción atravesará toda la novela, a saber: las sociedades primitivas o arcaicas se rebelan contra el carácter lineal que se le reconoce al tiempo en Occidente a partir del cristianismo. Para ellas, todos los acontecimientos que tienen lugar en el mundo cobran su realidad y sentido gracias a su imitación o participación de un modelo o Idea en sentido platónico, que está ubicado en un tiempo originario, diferente y apartado del que es mundano y unidireccional. En el tiempo de los comienzos se sitúan los acontecimientos ejemplares cuyo conocimiento es posible por las narraciones míticas y por los actos rituales con que las sociedades arcaicas los actualizan mediante su repetición.

La idea de que, bajo el aparente devenir histórico-lineal, se esconde un tiempo cíclico en el que palpitan los mitos es esencial en la novela, donde las repeticiones, duplicaciones y coincidencias marcan la verdadera pauta de su desenvolvimiento. El 6 de agosto de 1951 Mircea Eliade anotaba en su diario una distinción entre tres tipos de tiempo en *La noche de San Juan*. El primero de ellos sería el «tiempo fantástico», presente al comienzo de la obra durante el encuentro de Stefan e Ileana en el bosque, y que es recuperado al final cuando se produce el reencuentro de ambos en la noche de San Juan de 1948 en otro bosque, esta vez a las afueras de París. En segundo lugar estaría el «tiempo psicológico», que se manifiesta sobre todo en los primeros capítulos; y por último el «tiempo histórico», que cobra un protagonismo cada vez mayor conforme avanza la novela, y que tiene como trasfondo los preocupantes acontecimientos políticos acaecidos en Rumania, y por extensión en Europa, con el desastre de la segunda guerra mundial como referencia esencial.³³

Esta legítima distinción de tres tiempos en la novela, llevada a cabo por el propio Eliade, puede a su vez quedar subsumida, a nuestro juicio, en una doble

³² M. Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, Cristiandad, Madrid, 1980, pp. 167-168.

³³ M. Eliade, *Diario 1945-1969*, 6 de agosto de 1951, p. 98.

distinción temporal a la que ya hemos hecho referencia. Por un lado, parecería el tiempo lineal, al cual coincidimos con el prosista bucarestino en llamar «histórico»; y por otro, nos encontraríamos con un «tiempo cíclico», basado en las reincidencias y repeticiones que están en la base de la novela, y que englobaría lo que Eliade designa como «tiempo psicológico» y «tiempo fantástico». Ambos, tanto el tiempo psicológico como el fantástico, tienen a su vez como núcleo el deseo, que se convierte en el *leitmotiv* que vertebra el devenir cíclico, constituyendo el punto a partir del cual la espiral da vueltas de forma indefinida. Las referencias arquetípicas y mitológicas, ocultas bajo el devenir lineal de los acontecimientos, configuran el carácter predominantemente cíclico del tiempo en *La noche de San Juan*. Lo mítico cobra presencia en el decurso del tiempo mundano de la novela cuando el deseo hace su irrupción y la línea de la historia comienza a retorcerse en torno suyo. Una recta que gira alrededor de un punto no puede ser ya jamás unidireccional e histórica. Sin quererlo muta en espiral y así lo cíclico comienza su particular andanza haciendo irrupciones en un acontecer que, aunque está irremisiblemente dominado por una orientación inequívoca, abocada siempre hacia el futuro, no puede ya negar que la recta no es la única figura geométrica con la que es legítimo construir una metáfora acerca de su esencia.

El deseo, que tiene la estructura del vértigo, de la atracción que asusta, que se busca con ahínco al tiempo que se rechaza temerosamente, es un sentimiento compartido por Stefan Viziru y Scottie Ferguson, protagonistas de las dos obras, literaria una y cinematográfica la otra, que centran la atención del presente análisis. Precisamente el carácter anhelante de ambos personajes es el que determina, en nuestra opinión, que *Vértigo* y *La noche de San Juan* compartan el rasgo de desenvolverse en dos tiempos, uno lineal y otro cíclico, que coexisten en una superposición permanente.

Asimismo creemos pertinente destacar que, en *La montaña mágica*, el surgimiento de la pasión amorosa entre Hans Castorp y Clawdia Chauchat se da durante la noche de Walpurgis, en la que se produce el fascinante momento de tránsito del invierno a la primavera. Como en el solsticio de verano, estamos en el tiempo mágico del cambio de estación, y lo más inverosímil puede acaecer. Es posible que en la noche de San Juan, de acuerdo con la creencia popular rumanana, los cielos se abran; y sólo en su homóloga invernal las normas morales más asentadas se abandonan, hasta el extremo de que todo suceso es factible. En esa maravillosa noche, la terrible Lilith, primera mujer de Adán convertida según la leyenda hebraica en un fantasma nocturno muy peligroso para los jóvenes, puede encarnarse en Clawdia, como le advierte Settembrini a su discípulo.³⁴ En la noche de San Juan la diosa de las hadas, Ileana Cosânzeana, juega a no dejarse atrapar.³⁵ ¿Quién sabe, pues, si la tentadora Calipso no gustará de pasearse por los

³⁴ T. Mann, *La montaña mágica*, RBA, Barcelona, 2001, p. 297.

³⁵ NSJ, pp. 490-491.

bosques donde en otro tiempo hubo charcas cuya agua procediera quizá de fuentes? ¿Cabe tal vez imaginar que fueran cuatro, cual en la isla de la mítica ninfa?³⁶

En *La montaña mágica* la vida de los pacientes del sanatorio Berghof transcurre en un tiempo que es esencialmente ajeno a los vaivenes históricos que convulsionan la llanura. En su interior se inscribe la noche de Carnaval, que constituye un segmento temporal propicio al nacimiento del deseo, el cual vendrá suscitado, como en *La noche de San Juan* y en *Vértigo*, por una irrupción del pasado y una intrusión en el recuerdo. Hans Castorp se dirige a madame Chauchat para pedirle un lápiz y pronuncia una sentencia casi idéntica a la que muchos años atrás, durante su infancia, diera pie a su primer contacto con un compañero de clase a quien, como ahora a Clawdia, amaba en silencio.³⁷

La intrusión súbita del pasado en el presente lleva a Castorp a asociar a sus dos amados, quienes presentan un parecido físico extraordinario. Pribislav Hippe, *el Tártaro*, y Clawdia Chauchat comparten rasgos eslavos. Ambos son rubios, de pómulos bien marcados y poseen unos ojos de color gris o azul grisáceo alargados e incluso algo oblicuos, que por momentos parecen ser no sólo idénticos, sino incluso los mismos:³⁸ «Los ojos de Clawdia le habían contemplado de muy cerca con una mirada penetrante y sombría, y por la posición, el color y la expresión se parecían de una manera sorprendente y casi terrorífica a los de Pribislav Hippe. “Se parecían” no era del todo la expresión apropiada; eran más bien los “mismos” ojos (...) e incluso éste le había mirado del mismo modo cuando se encontraron en el patio de la escuela». ³⁹ Tras la noche de Carnaval, Clawdia abandona el Berghof dejando sumido a Castorp en el abismo de su deseo.

Stefan, Scottie y Hans son seres anhelantes, pobres mortales presos del recuerdo de tiempos míticos pasados que se encarnan en los paraísos de su infancia, o bien en el esplendor de la vieja y alegre San Francisco, no carente de un aura legendaria. Seres así constituidos, que gustan de hallar repeticiones, coincidencias, que en su continua búsqueda de segundas oportunidades niegan constantemente la inequívoca orientación del tiempo hacia el futuro, están condenados a girar sin remisión en torno a objetos espectrales contruidos con retazos de épocas pretéritas. Tales hombres son modernos Pigmaliones empeñados en dotar de vida a sus marmóreas imágenes de Afrodita. Quizá el destino les conceda, como la bella diosa al obstinado escultor, el milagro de insuflar el espíritu a sus creaciones. Mas las materializaciones mortales de las divinidades están condenadas a extinguirse. Cuando este sino se consuma nos aparecerá Orfeo, pertinaz en su afán de rescatar a su amada de los Infiernos, o bien un nuevo Odiseo entenderá esta vez que una inmortalidad anónima junto a la amada Calipso también puede merecer la pena. Nosotros sabemos que, gracias a la pluma de Eliade, el peno-

³⁶ NSJ, pp. 315-320, 323-325, 351.

³⁷ Thomas Mann, *op. cit.*, pp. 301-303.

³⁸ *Ibidem*, *op. cit.*, pp. 134-135.

³⁹ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 135.

so itinerario formativo del héroe quedará consagrado a la perdurabilidad humana que reside en la fama. El escritor, jugando también a las duplicidades, consigue para su Ulises la inmortalidad de una juventud sin vejez que puede proporcionarle Calipso, pero no renuncia a que el nombre de su *alter ego*, y por lo tanto el suyo propio, alcance gloria y notoriedad duradera entre los mortales. Hitchcock, por su parte, debe su fama imperecedera a sus joyas cinematográficas.

En muchas ocasiones, los autores de grandes obras parecen reticentes a romper el cordón umbilical que los une a sus criaturas. Cual si, conocedores del mito platónico de Theuth y Thamus acerca del origen de la escritura,⁴⁰ temieran la previsible indefensión de sus vástagos al verse hostigados con preguntas, son muchos quienes no se resisten a hacer comentarios y dar explicaciones acerca del sentido de sus creaciones.⁴¹ *La noche de San Juan* posee un marcado componente autobiográfico, de modo que no es de extrañar que los diarios personales de su autor se encuentren salpicados de referencias a esta novela. En varias ocasiones, Eliade anota cómo antes de comenzar a escribir sus producciones literarias, las «ve» igual que en una película, y este hecho resulta curioso, pues también Hitchcock confiesa tener la visión de sus obras antes de iniciar su filmación e incluso de la existencia de un guión. Esto último le sucedió con *Vértigo*, posiblemente su creación más personal, en la que llegó a trabajar codo con codo con un total de cuatro guionistas. Samuel Taylor, que asumió quizá el papel preponderante en la redacción del guión, no llegó a leer la novela francesa *De entre los muertos*, en la que la película se basaba, pues el mago del suspense se lo prohibió, ya que quería que fuera su manera personal de ver la historia la que quedase plasmada en la obra.

En cualquier caso, Eliade vio *La noche de San Juan* antes de escribirla y en sus diarios llegó a desvelar incluso el sentido de su desenlace. En la entrada del 26 de junio de 1954 anota que desde un comienzo tuvo claro que la novela debía contar con una estructura cíclica, de modo que Stefan, doce años después de haber conocido a Ileana en el bosque de Baneasa la noche de San Juan de 1936, debería hallarla de nuevo en otro bosque, también en el solsticio de verano. Entonces reconocería el coche que él siempre creyó que debía haber desaparecido en aquel bosque de las afueras de Bucarest. Los doce años que transcurren entre los dos encuentros mágicos constituyen, para el historiador de las religiones, un ciclo perfecto y cerrado, homologable a los grandes ciclos cósmicos como el Gran Año.⁴²

⁴⁰ Platón, *Fedro*, 274 c-275 d.

⁴¹ En su *Diario portugués*, Mircea Eliade se muestra muy convencido respecto de su privilegiada capacidad para comprender su obra: «(...) Nadie me puede juzgar mejor y con más objetividad que yo mismo. Si tengo tiempo alguna vez, escribiré un libro sobre toda mi obra, literaria y filosófica, y estoy seguro de que será mejor de lo que cualquier contemporáneo pudiese escribir» (M. Eliade, *Diario portugués (1941-1945)*, Kairós, Barcelona, 2001, 19 de enero de 1943, p. 75).

⁴² M. Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, op. cit., p. 169, y *Diario 1945-1969*, op. cit., 15 de septiembre de 1949, p. 71; 26 de junio de 1954, pp. 145-146.

El literato bucarestino entiende la novela en su conjunto como la narración de un itinerario iniciático en el curso del cual el protagonista se ve ante una serie de pruebas que ha de ir superando. Cuando, después de averiguar quién era la señora Zissu, Stefan llega por fin al bosque de Royaumont y constata que el coche que le obsesiona desde hace más de dos lustros existe en realidad, resuelve con ello todos los misterios y alcanza el saber total, tras el cual sólo puede aguardarle la muerte. La «última comprensión» del sabio supone, en opinión de Eliade, su losa sepulcral, pues la vida ya no puede depararle sorpresas.

El carácter extraño de la noche de verano en Baneasa parecía deberse al surgimiento del incomprensible amor de Stefan por Ileana, el cual revestía un carácter paradójico debido a que nunca dejó de querer a su esposa Ioana. Sin embargo, el final de la obra revela que el único enigma que se gestó en aquel bosque fue el tocante al coche. Una vez que este misterio, doce años después, queda explicado, Ileana aparece como lo que siempre fue: un ángel de la Muerte que nunca amó a Stefan. Cuando él consigue encontrarla en Royaumont, su existencia histórica no puede tener ya sentido sin ella. Así, al descubrir que su amada no lo quiere, un único destino lo aguarda: fallecerá en un accidente junto a Ileana, cuyo coche será, según afirma Eliade, la cuna de la muerte de ambos.⁴³

Aun asumiendo como muy probable que nadie pueda conocer y entender a una criatura artística tan claramente como su propio padre, no nos es posible dejar de señalar que nuestra interpretación de *La noche de San Juan* difiere, en un punto esencial, de la que avalan las anotaciones del diario de Eliade. Coincidimos con el escritor rumano en que el despliegue temporal de la novela tiene un carácter marcadamente cíclico y la entendemos, como él, a la manera de un gran relato formativo de carácter iniciático al estilo de la *Odisea* y, por tanto, con un fuerte componente mítico. Sin embargo, disentimos por completo de su explicación del desenlace de la obra, que a nuestro entender se basa en la mera suposición injustificada de que Ileana no ha amado jamás a Stefan, con lo cual el único enigma digno de ser desvelado que se ofrece en la noche del 23 de junio de 1936 es el de un coche que tenía que haber desaparecido a medianoche a pesar de no haber hecho acto de presencia.

A nuestro modo de ver, la novela, sobre todo en sus últimas páginas, da muchos más motivos para pensar que el amor de Ileana hacia Stefan es sincero que para sostener la tesis contraria. Incluso ambos amantes coinciden en su evocación de *Tristán e Isolda*, pues sólo imaginando que los dos hubiesen bebido de un filtro de amor mágico podría darse cuenta de la delirante pasión que los une.⁴⁴ Ésta, añadimos nosotros, los conducirá hasta la misma muerte en un logrado remedo de la suerte trágica de los legendarios amantes. Declaraciones de Ileana como la que a continuación reproducimos difícilmente apuntan a una farsa:

⁴³ M. Eliade, *Diario 1945-1969, op. cit.*, pp. 145-146.

⁴⁴ NSJ, pp. 610-612. Hallamos otras apelaciones similares al trágico amor de Tristán e Isolda en NSJ, pp. 66, 220.

Te he dejado que creyeras que ya no te quería. Te mentí. No he dejado un solo momento de quererte. Quizá contra mi propia voluntad, a veces, pero así ha sido. Te quise cuando te vi por primera vez, hace doce años, en el bosque de Baneasa, y te quiero todavía hoy. Me cayó una maldición y los hados me condenaron a quererte. Y probablemente te querré hasta el último momento de mi vida. Ésa fue mi maldición y ése fue mi sino. Si vivo todavía cincuenta o cien años, si tengo hijos y si mis hijos tienen a su vez otros hijos, y si dentro de cincuenta o de cien años muero rodeada de mis hijos y de los hijos de mis hijos, en el momento de la muerte gritaré el mismo nombre que llevo gritando desde hace doce años, gritaré: «¡Stefan!». Y, siempre que me despierte por las noches, te diré, como te digo ahora, que no he amado a nadie más que a ti. Y si, como es probable, expatriada en tierra extraña, con hijos y nietos que no sabrán una palabra de rumano, si entonces, ya vieja, no recuerdo casi nada de la lengua que alguna vez fue mía, en el momento de mi muerte te diré en rumano: «¡Te quiero!».⁴⁵

Si, en contra de la negación del amor de Ileana hacia Stefan que asume Eliade en su diario, nos inclinamos por la tesis contraria, el final de la obra puede recibir una nueva exégesis que, siendo plenamente coherente con la temporalidad en esencia cíclica de la novela y con su lectura como la narración de un viaje formativo e iniciático, dé cuenta de un hecho para nosotros incontestable: la pasión consume no sólo a Stefan, sino también a Ileana. La interpretación que desarrollaremos, y de la cual hemos ido dando ya algunas pistas, permite entroncar *La noche de San Juan* con *Vértigo* al proponer ambas obras como versiones modernas del mito de Pigmalión, que se encuentran a su vez en diálogo con otros motivos y narraciones mitológicas.

En *Vértigo*, la presencia del mito del obstinado escultor enamorado de su obra es manifiesta, sobre todo, en la recreación de Madeleine en Judy de la segunda parte del film. Eugenio Trías, en su conocido estudio de esta obra maestra hitchcockiana, halla en el cuento de E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann (El hombre de la arena)*, que es una actualización romántica del mito griego de Pigmalión, el más claro precedente literario de *Vértigo*.⁴⁶ En este relato, su protagonista, el estudiante Nataniel, se enamora de la muñeca Olimpia, a la que ve por primera vez en casa de su profesor y padre de la criatura a través de la cortina verde de una puerta vidriera que ha quedado descubierta. Posteriormente la observará desde la ventana de su cuarto con ayuda de unos binóculos, acción esta en la que puede notarse un anticipo del *voyeurismo* de *La ventana indiscreta*, que está también presente en el comienzo de *Vértigo*, cuando Scottie espía continuamente, por encargo de Gavin Elster, la figura distante de Madeleine. La belleza estatuaria de ésta es idéntica a la de la autómatas Olimpia, que será descuartizada por su progenitor, el profesor Spalanzani, en medio del furor de una disputa con el abo-

⁴⁵ NSJ, pp. 610-611. En el mismo sentido véase también NSJ pp. 599, 610-612.

⁴⁶ E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001, pp. 109-118. Un estudio mucho más amplio de Eugenio Trías acerca de la película, en el que, no obstante, las alusiones al cuento de Hoffmann son mucho más reducidas, lo hallamos en su libro *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, Madrid, 1997.

gado Coppola, auténtico Pigmalión de esta moderna Galatea. El incidente, presenciado por Nataniel, lo sumirá en la depresión y el delirio. Tras contemplar ante sí la destrucción del ideal que había amado, la descomposición de una mujer que sólo fue tal en su imaginación, regresará al hogar, donde retomará su relación con la olvidada Clara, prototipo de sensatez, equilibrio y vida doméstica, que anticipa a la maternal Midge de la cinta de Hitchcock e incluso a la voluntariosa Ioana de *La noche de San Juan*, la cual, entregada al cuidado de su familia, hará también de enfermera de Stefan, intentando, como Midge con Scottie, que sobrelleve sus culpas y consiga librarse de las telarañas que lo ofuscan.

Por otro lado, la centralidad que en el cuento de Hoffmann se otorga al ojo, a la visión, emparenta claramente a este relato con *Vértigo*. El ojo focalizador y creador de Nataniel es también el de Scottie y será incluso el de Stefan. En la sombra amenaza el peligro latente de que aparezca ese hombre perverso que arroja puñados de arena a los ojos de los niños que no quieren acostarse cuando toca. *Der Sandmann*, al igual que *Vértigo*, tiene como escenario final la torre de una iglesia. En lo alto del campanario, Nataniel, como Scottie, presa de la melancolía del pasado, pierde la serenidad para alcanzar el delirio. Se empeña entonces en arrojar al vacío a Clara, que de alguna forma encarna la cotidianidad de una Judy a la que Scottie, una vez descubierto el engaño, no puede ya ver como su Madeleine, a pesar de que la llame por ese nombre. A través del antejo de Coppola, Clara le aparece al estudiante como Olimpia, y en su arrebató febril se obstina en aniquilarla. Gracias a la intervención de su hermano, ella escapa a su verdugo, quien, incapaz de sustraerse al pasado, acaba perdiendo la vida. El siniestro abogado Coppelius, al que siendo niño Nataniel identificaba con el pérfido hombre de la arena de sus pesadillas, irrumpe en la plaza de la iglesia. Ante esa visión espectral, surgida, al igual que la monja de *Vértigo*, de las tinieblas de lo pretérito, Nataniel, como Judy, está condenado a morir precipitándose al vacío.

Del mismo modo que en el cuento de Hoffmann, hallamos en *Vértigo* dos Pigmaliones. El primero de ellos es Gavin Elster, en cierta manera un doble de Scottie que conoce todas sus debilidades y defectos. Él es el artífice de la marmórea, distante y enigmática Madeleine que se convertirá en el objeto de deseo del detective, en el centro de su vértigo. En la primera parte de la película, que finaliza con el supuesto suicido de Madeleine desde lo alto del campanario, y que halla en la segunda mitad de la obra el regreso perfecto que completa el ciclo, Gavin Elster actúa cual un formidable director escénico. Él diseña las apariciones de su cómplice, buscando siempre la atmósfera de magia y misterio que pueda dotar de verosimilitud a la extravagante idea de que su esposa se encuentra por momentos poseída por el espíritu de su bisabuela muerta. Si consigue que Scottie se convenza de que las ausencias de Madeleine, sus estados de inconsciencia, se deben a la intervención de ese fantasma, tendrá el testigo idóneo de un suicidio que en verdad es pura apariencia tras la cual se esconde un asesinato muy bien planificado que habrá de quedar impune.

No podemos saber si el maquiavélico plan del próspero empresario naval preveía el enamoramiento de Scottie. En cualquier caso, el detective, ya en la primera parte del film, comienza a transmutarse en un Pígalión inconsciente. A partir de los cuadros escénicos mudos que Elster prepara para él en el restaurante Ernie's, la floristería, el cementerio de la Misión Dolores, el museo de la Legión de Honor y el hotel Mckittrick, Scottie va forjando la imagen fantástica de una mujer de la que en verdad sólo ha entrevisto retazos. El primer lugar donde Madeleine aparece ante sus ojos es en Ernie's, un lujoso restaurante que sugiere el pasado esplendoroso de la alta sociedad de San Francisco. Sus paredes están tapizadas en rojo y sobre ese fondo destaca el verde del vestido y el chal de una radiante Madeleine hacia cuya espalda desnuda se dirige la cámara, que en toda la secuencia asume la perspectiva subjetiva de la mirada de Scottie, aun cuando llegue a situarse en un ángulo de visión que no puede ser el suyo.

Caminando sigilosamente, de manera casi suspendida, sobre unos pies que jamás se nos muestran, pues los oculta la falda, Madeleine se sitúa delante de Scottie, quien, turbado ante tan refulgente presencia y obligado al disimulo, ladea la cabeza y mira de reojo, como ya lo hiciera ante la inicial aparición de su vértigo, colgado del canalón de un alto edificio. En aquella ocasión, como ahora en Ernie's y después en los distintos lugares que recorrerá en su periplo laberíntico por la ciudad en pos de la mujer de Elster, la cámara recoge su perspectiva subjetiva, significando con ello que Madeleine es el lugar del vértigo del protagonista, el objeto donde se concentra su deseo. Mas ha de tratarse de una mera construcción, pues Scottie, mientras dura su espionaje, no puede o no se atreve a mirar a Madeleine de cerca y, por tanto, es incapaz de conocerla.

En Ernie's es sólo una espalda desnuda, un elegante vestido esmeralda y una resplandeciente mancha rubia lo que vislumbran los ojos del policía retirado. En el restaurante, como después en la floristería, Madeleine aparece recogida de cuerpo entero en un espejo, proporcionando así al espectador una pista de su naturaleza ilusoria, quimérica, fraudulenta y ficticia. Salvo en Ernie's, Madeleine se sitúa siempre muy lejos de su perseguidor. En la floristería, lo que él puede atisbar a través del quicio de una puerta es un traje gris, que destaca por su neutralidad entre el estallido multicolor del local. En el cementerio sólo alcanza a ver una presencia grisácea ante una tumba. Asimismo, en la importante secuencia del museo la mirada creadora de Scottie se fija únicamente en un ramillete de flores y en un moño casi albino en forma de espiral, presentes por partida doble en la mujer del cuadro y en su perseguida. Por último, la enigmática Madeleine conduce al detective hasta el hotel Mckittrick, donde, tras mostrársele asomada casi de cuerpo entero a un ventanal, la perderá, junto a su Jaguar verde, de manera totalmente inverosímil, cual si se tratara de un espectro. Al detective llegan incluso a asaltarle las dudas respecto a si ha visto algo real o sólo ha imaginado.

A las pocas horas descubrirá que el edificio donde ahora se ubica este elegante hotel fue un siglo atrás la casa de Carlota Valdés, la atormentada bisabuela de Madeleine que pasó los últimos años de su vida sola y abandonada, sumida en una locura que la arrastró al suicidio. Es ella la dama del retrato que cuelga de las paredes del museo de la Legión y suya es la tumba que la esposa de Elster visita. A partir del momento en que Scottie tiene noticia de estas revelaciones, no puede ya, al igual que la Madeleine que Gavin ha fraguado, sustraerse al influjo del pasado. Carlota Valdés y Madeleine Elster se superponen ya para siempre en su mente de manera indiscernible. Buen ejemplo de ello es el diálogo que mantiene con Midge cuando ambos regresan de la librería Argosy, tras conocer, por la narración de su dueño, Pop Leibel, los detalles de la vida de Carlota. Midge, en un tono cínico, destaca lo absurdo de la idea de que la loca y hermosa Carlota haya vuelto de entre los muertos para posesionarse de la mujer de Elster. Le pregunta entonces a Scottie si es guapa. «¿Carlota?», interviene él. «No, Carlota no, la mujer de Elster», insiste la celosa ex novia. «Pues sí, puede... puede considerársela guapa», contesta el detective. Saliendo ya del coche, Midge se despide con la siguiente frase: «Tendré que ir a echar un vistazo al retrato. Adiós». ¿Por qué Scottie cree que Midge está preguntando por la belleza de Carlota? ¿Por qué motivo, una vez aclarado el equívoco en torno al sujeto de la conversación (la mujer de Elster), Midge deja a Scottie diciendo que irá a ver el cuadro que, sin duda alguna, no representa a Madeleine, sino a Carlota? Ya solo en el interior de su automóvil, Scottie abre el catálogo del museo de la Legión de Honor por la página en que aparece reproducido el retrato de Carlota. Al momento, la cámara, en un plano nuevamente subjetivo, superpone el cuadro y el perfil derecho del rostro de Madeleine como había sido enfocado en la secuencia del restaurante, cuando ella se detuvo ante Scottie. En su imaginación, Pígalión ha dotado de vida al fantasma de Carlota en el cuerpo rutilante de Madeleine y ha cumplido, sin saberlo, la pretensión de Elster. El pasado ha irrumpido de pleno en el decurso unidireccional del tiempo y ha quebrado su línea. La espiral se ha apropiado del discurso.

Al día siguiente, la mujer de Elster se dirige con su coche a la bahía de San Francisco y allí, junto al estanque donde un templo neoclásico de doble columna recibe el nombre de Las Puertas del Pasado, con el imponente Golden Gate al fondo, transmutada en su bisabuela, Madeleine debe suicidarse. Escoge como elemento sacrificial el agua, preñada de significaciones rituales, protagonista de actos de purificación. Emulando a Ofelia, Madeleine prepara para sí un lecho floral, flotante en el medio acuático en el que habrá de perecer si Scottie no lo impide. Mas el detective se arroja sin pensarlo a un infierno acuoso de cuyas entrañas rescata el cuerpo níveo e inane de una mujer que puede ser tanto muñeca como ninfa, igual Olimpia que Calipso. Tras salvarle la vida y tenerla por primera vez de forma clara ante sus ojos, Scottie lleva a Madeleine a su apartamento. Allí, una vez repuesta, después de haber dormido y descansado, la enigmática

mujer abandona sin explicaciones el lugar, aprovechando que su salvador se ha ausentado de su lado para contestar a una llamada telefónica.

A la mañana siguiente, Madeleine obligará al detective a una persecución laberíntica, aparentemente carente de sentido, por las calles de San Francisco. Tal recorrido circular es en verdad una metáfora del motivo de la espiral, auténtico *leitmotiv* de la cinta que sólo se muestra de forma explícita en dos ocasiones: en la escalera de caracol de la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista y en el simbólico moño de Madeleine, auténtico centro del vértigo de Scottie, de su deseo. En los carteles de crédito de la película es esencial el recurso a las espirales y los anillos de Moebius y de forma implícita los temas musicales del film apuntan, con sus variaciones y repeticiones de inspiración predominantemente tristanesca, a estructuras circulares o laberínticas.

Después de haber conseguido que la perplejidad se apodere de Scottie, Madeleine detiene su coche en la puerta del apartamento del detective. Una vez le ha agradecido su acto del día anterior en la bahía, ambos emprenden juntos un viaje hacia un oscuro bosque de leyenda sito en las afueras de San Francisco. Se trata del bosque ancestral de las *secuoiás sempervivas*, testigos mudos de un pasado remoto en cuyo silencio parece quedar apagada toda vida. La muerte es omnipresente en la secuencia del bosque de secuoyas, árboles milenarios que a Madeleine no le gustan, precisamente porque le recuerdan que ha de morir. Un absoluto silencio reina en este escenario mágico y lóbrego, que parece surgido de un cuento y donde la pasión entre Madeleine y Scottie puede casi palpase.

Tras la pérdida de su amada en la torre-campanario de la Misión de San Juan Bautista, Scottie queda hundido en la más terrible de las depresiones, atrapado en un completo estado de melancolía que se debe al vacío dejado por Madeleine y que se explica sobre todo por el sentimiento de culpa que experimenta el detective al haber quedado paralizado por su acrofobia, sin posibilidad de evitar la tragedia. Una vez se celebra el juicio en que el suicidio queda fijado como la causa de la muerte de la esposa de Elster, Scottie es internado en una clínica psiquiátrica de la que sale un año después, con Madeleine aún muy presente en la memoria. Así, totalmente obsesionado por el fantasma de ésta, inicia, como alma en pena, un ritual de repetición que lo lleva a los lugares por los que en otro tiempo la siguiera. En primer lugar acude al cementerio a visitar su tumba y después a su antigua residencia, al restaurante y al museo de la Legión de Honor. En cada uno de estos espacios se fija en mujeres que, por algún detalle en su vestimenta o en su peinado, se parezcan a su difunta amada, a la que siempre anhela hallar.

Un día, cuando se encuentra en la calle observando un ramillete de flores semejante al del cuadro de Carlota Valdés, que también llevaba Madeleine, le llama la atención una chica que, aunque no viste, ni se peina, ni anda como ella, se la recuerda vivamente. Se trata de una modesta muchacha que parece bastante

risueña, pero también algo vulgar, maquillada de forma exagerada y vestida de un verde encendido. De la elegancia de la enigmática Madeleine no hay huella en esta joven a la que, sin embargo, Scottie sigue hasta el hotel en que se aloja, adentrándose hasta la habitación que ocupa, donde consigue que le conceda cenar con él esa noche. Sin saberlo todavía, el detective retirado ha hallado a quien fuera la antigua Madeleine, o al menos, a la mujer en cuyo cuerpo él proyecta la imagen de ésta. Cuando abandona el cuarto de esta muchacha llamada Judy, ella redacta una carta en la que le explica cuanto sucedió en la torre de la Misión de San Juan Bautista, desvelando así, de cara al espectador, el misterio de la trama policíaca del film.

Una vez ha completado su confesión, aun siendo sabedora del peligro que supone para ella permanecer junto a Scottie, rompe la nota y decide arriesgarse por amor. Esa noche acude a la cita con su antiguo perseguidor, quien a partir de ese momento y con la idea fija de Madeleine en la cabeza, adopta el papel de un Pigmalión en versión necrofílica. Lleva a Judy a los escenarios en que se había desarrollado su historia de amor con Madeleine y recrea incluso situaciones íntimas vividas por ambos. Inicia por fin una transformación total de Judy a la que maquilla, peina y viste hasta conseguir que su amada resucite de entre los muertos en una secuencia memorable. Ésta culmina con el célebre beso giratorio entre los amantes, en el que ambos se ven envueltos por los recuerdos de Scottie, quien, emulando a Orfeo, ha logrado rescatar a su Eurídice-Madeleine de los Infiernos.

Por desgracia, el revivir de la amada no dura mucho tiempo. Una noche que Scotty y Judy, ya completamente metamorfoseada en Madeleine, se disponen a salir juntos a cenar, ella le pide que la ayude a abrocharse un collar que no es sino aquel que Carlota portaba en el cuadro. Este descuido permite a Scottie percatarse de que ha sido engañado. Totalmente desolado, al tiempo que indignado por la revelación de que todo lo vivido tan intensamente por él es sólo fruto de una gran mentira, decide llevar a Judy al campanario de la misión española en que perdió a Madeleine. Cuando se hallan a medio camino en su ascensión a la torre, Scottie señala a una confusa y atemorizada Judy el collar de Carlota que ella luce ahora en el escote, haciéndole ver que guardar la prueba de un crimen constituyó su error. Sabedora de que ha sido descubierta, la joven le declara al detective retirado su amor entre sollozos, al tiempo que éste la vapulea con una violencia que hace pensar en el estrangulamiento. De nada sirven sus palabras y lágrimas, es ya demasiado tarde. Scottie, como Orfeo, no se resiste a mirar atrás, a traspasar las *puertas del pasado* y, condenado por ello a perder nuevamente a la amada, arrastra a Judy hasta el último piso del campanario. De repente se oye un ruido, alguien sube por la escalera y hace su aparición cual procedente de ultratumba. Se trata de una monja que, inquietada por el jaleo, ha acudido a averiguar qué sucede, pero Judy no llega a percatarse de su verdadera identidad. Asustada por el espectro que cree tener ante sí, la joven cae o salta desde lo más alto de la torre, despeñándose de nuevo en el Averno.

Su grito aún resuena cuando Scottie, abatido, se asoma al borde del campanario e intenta abrazar la nada. El vértigo ha desaparecido; Judy-Madeleine, objeto de deseo, también.

Los paisajes nocturnos y diurnos se hallan en *Vértigo* en una estudiada relación dialéctica, de modo que los primeros apuntan casi siempre al ensueño, a lo irreal o lo onírico. También la oscuridad de una noche mágica trae a la memoria de Castorp el recuerdo infantil que se torna en detonante de su pasión hacia Clawdia. En dos foscas noches, el personaje de Gregory Peck en *Las nieves del Kilimanjaro* cree reconocer, en el cuerpo de Susan Hayward, a su esposa (Ava Gardner), que la primera vez se halla perdida en algún lugar que él desconoce y la segunda ocasión ya ha muerto. En la leyenda de *Tristán e Iseo*, la oscuridad de un bosque se convierte en refugio de los amantes, en su lugar de encuentro y convivencia al margen de los preceptos y normas sociales, de las lealtades y obediencias debidas que se interponen en su amor.

En *La noche de San Juan*, la confusión de identidades se debe, casi siempre, a la falta de claridad de la lejanía.⁴⁷ En la novela, también los sueños, lugar de irrealidades, de premonitorias fantasías, aparecen plagados de equívocos. Al comienzo de la obra, a Ioana le inquieta haber soñado que su marido perdía la vida en un accidente.⁴⁸ ¿Podría interpretarse su confusa visión onírica como un anticipo de la suerte final de su esposo, o tal vez como un presagio del asesinato de Partenie, que en realidad debió serlo de Stefan? También en sus sueños, a Viziru, como a Scottie le sucede con Madeleine, le sobrevienen imágenes de su mujer, ya fallecida. Esas escenas oníricas carecen casi siempre de diálogos, pues Stefan parece incapaz de recordar las palabras de Ioana. Sin embargo, otros detalles, como el color de sus vestidos, le sobrevienen de manera muy nítida, hasta el extremo de que en una ocasión, en pleno día, la visión a lo lejos de una mujer que viste como Ioana le da la impresión, como a Scottie, de que tiene ante sí a la difunta.⁴⁹

Como anécdota resulta muy curiosa la insistencia de Stefan en una blusa de lunares rojos que lleva Ioana en la única fotografía que conserva de ella, la mejor en su opinión de cuantas se hicieron, y con la cual la ve vestida en varios sueños.⁵⁰ En *Vértigo* es esencial la presencia de los colores verde y rojo, junto con el negro de los guantes de Madeleine en la escena del bosque de secuoyas y del

⁴⁷ Un ejemplo de cómo la distancia espacial es causa del equívoco entre Stefan y Partenie lo hallamos en la circunstancia de que Ioana, recordando cómo conoció a Viziru, piense que sólo es posible confundirlos de lejos y si no se conoce bien a ninguno de los dos; véase NSJ, p. 57.

⁴⁸ NSJ, pp. 36, 58.

⁴⁹ NSJ, pp. 392-396. Recogemos aquí las palabras con que el protagonista de *La noche de San Juan* le relata a Irina que ha creído reconocer a Ioana en otra mujer, pues se trata de una situación idéntica a las vividas por Scottie en *Vértigo*: «Al pasar por aquí esta mañana —dijo Stefan— la vi de pronto delante de mí. Iba vestida exactamente igual que Ioana, tenía el mismo cuerpo. Pero cuando me acerqué, vi que no se parecía. Sin embargo, de lejos...» (NSJ, p. 394).

⁵⁰ NSJ, p. 391.

elegante vestido de noche que lleva Judy cuando muere. El rojo es el color de la pasión, que aparece en las telas que tapizan las paredes de Ernie's y domina en la pesadilla de Scottie tras el suicidio de Madeleine. Roja con topos blancos es la bata de Scottie, con la cual, en una escena de tremendo erotismo, una casi etérea, aunque despeinada Madeleine, se cubre al hacer irrupción en el salón del detective que la ha salvado de morir ahogada en la bahía.

Sabemos que la coincidencia entre la blusa con lunares rojos de Ioana y la bata roja con lunares blancos de Madeleine no trasciende, con seguridad, del mero plano de lo casual y anecdótico, pero aun así no hemos podido vencer la tentación de señalarla, fundamentalmente porque no creemos del todo aventurado afirmar que en *La noche de San Juan* está presente un importante simbolismo cromático ligado a los tres recuerdos de infancia que marcaron vitalmente a Mircea Eliade, según él mismo reconoce en su autobiografía.⁵¹ El verde, que en *Vértigo* está referido al recuerdo y a la memoria, aparece en la novela en dos experiencias de la niñez que lo son de Stefan⁵² y también, con algunas variaciones, del historiador de las religiones. Éste describe la primera de ellas como un largo y sostenido intercambio de miradas con un lagarto de color azul verdoso que encontró de niño en el bosque. La segunda consistió en el acceso del pequeño y curioso Eliade a la «habitación prohibida» donde, zafándose de la autoridad paterna que le vedaba la entrada, logró inmiscuirse durante un tórrido mediodía de verano. Allí quedó fascinado y casi inmóvil al verse y sentirse envuelto por una pálida tonalidad esmeralda irisada que inundaba mágicamente la estancia. El tercer recuerdo de infancia del orientalista rumano está asociado, en cambio, al color rojo de la falda de una niña apenas entrevista entre los viandantes durante un paseo con su abuelo a los cinco o seis años. Con ella, como con el lagarto hallado en el bosque, tuvo lugar un recíproco e intenso cruce de miradas. En *La noche de San Juan* descubrimos la reproducción aproximada de esta experiencia de Eliade en la figura de Biris, quien cree descubrir un notable parecido entre Ileana y la joven que ha sido, a su juicio, su único amor correspondido. Se trata de una muchacha que, cuando él contaba cuatro años, le tendió un vaso grande de limonada roja que su tío le había comprado en un caluroso día en la feria. Durante aproximadamente medio minuto permaneció embelesado por su tierna sonrisa, contemplándola.⁵³

Regresando al motivo de las visiones, es significativo cómo, en una ocasión, Stefan le confiesa a Irina que en sus sueños Ioana parece estar volviéndose otra.⁵⁴ Más adelante será Ileana quien se convierta en protagonista de su universo oní-

⁵¹ M. Eliade, *Memoria I 1907-1937. Las promesas del equinoccio*, op. cit., pp. 10-13, y *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, op. cit., pp. 17-21.

⁵² NSJ, pp. 68, 88-92.

⁵³ NSJ, pp. 230-231.

⁵⁴ NSJ, pp. 393-396.

rico y centro de su pensamiento.⁵⁵ Por ello resulta también destacable cómo en la terrible pesadilla de Scottie, a la que ya nos hemos referido, no es Madeleine, sino Carlota, la que aparece situada entre Gavin y él mismo, junto a un ventanal de la sala de la Misión de San Juan Bautista en que se celebró la vista sobre el caso de la muerte de la esposa de Elster. La materia irreal de los sueños proporciona la clave de resolución del misterio policíaco de la película, pues incluso el collar de Carlota, por el cual al final de la cinta Scottie descubrirá el engaño, es el punto más destacado por la cámara en la imagen del trío ficticio.

Retomando el tema de los bosques oscuros, en el que nos habíamos adentrado a partir de la secuencia de *Vértigo* que transcurre en el bosque de las milenarias secuoyas, no puede dejar de señalarse la centralidad que en *La noche de San Juan* tiene el bosque como escenario fundamental en que se desenvuelve el tiempo fantástico de la novela y se completa la estructura cíclica de ésta. Los encuentros entre Stefan e Ileana parecen necesitar del mundo mágico de las tinieblas nocturnas y los bosques frondosos. Así, cuando ambos se ven en Lisboa, antes de consumir físicamente su amor, Ileana, temerosa de perderlo, le hace a Stefan la siguiente confesión: «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».⁵⁶

A estas alturas de la exposición creemos que es el momento ya de recoger los diferentes indicios y motivos que hasta aquí hemos ido desplegando y de dar nuestra interpretación del final de *La noche de San Juan*, que es coherente con el predominio en la novela del tiempo cíclico y con su carácter de narración formativa e iniciática, cual si se tratara de una renovada *Odisea*. Stefan es, como Scottie, un nuevo Pígmalión que construye un ideal de amada a partir de imágenes que vislumbra entre tinieblas, atisbadas en escenarios de los que lo pretérito siempre se adueña. El bosque de Baneasa, que aparece al principio de la novela, es uno de esos lugares donde el pasado está presente por doquier, incluso en una vertiente mítica. Stefan asocia ese lugar, al igual que el bosque de Royaumont, con su infancia, de la que da detalles, como el de que hablara con ciertos animales (mariposas y lagartos), que hacen pensar en el paraíso.⁵⁷ Cuando él era un niño, el bosque no era aún tal, sino que en su lugar había charcas donde él se bañaba con sus amigos. Algo después sabremos que, en una ocasión, yendo en barca con su amigo Ionel y la hermana de éste, volcaron y los hermanos se

⁵⁵ NSJ, pp. 523-525.

⁵⁶ NSJ, p. 351.

⁵⁷ NSJ, pp. 24, 31, 68. Llamamos la atención sobre la circunstancia de que las relaciones amistosas entre hombres y animales se dan en un contexto paradisíaco, como así lo indica el propio Eliade en su obra *Aspectos del mito*, Paidós, 2000, Barcelona, p. 90.

ahogaron sin que él pudiera hacer nada por evitarlo, pues con los nervios fue incapaz de articular palabra y pedir ayuda.⁵⁸ Ese primer sentimiento de culpa por la pérdida del compañero querido, que era también un doble, pues casi compartían nombre (el nombre completo de Stefan es «Stefan Ioan Viziru»),⁵⁹ parece encontrar después sus réplicas en la responsabilidad que el protagonista asume por la muerte de su esposa, que se llama curiosamente «Ioana», y por la de su doble Ciru Partenie, con quien guarda una semejanza no sólo física, sino también nominal (Viziru-Ciru).⁶⁰

De las charcas de su niñez le habla Stefan a Ileana, la joven a la que encuentra inexplicablemente la noche de San Juan de 1936 caminando sola entre la hierba del bosque de Baneasa.⁶¹ Anda tan sólo unos pasos por delante de él y sin embargo con frecuencia la pierde, se le escapa, tal cual le ocurre a Scottie con Madeleine en el hotel Mckittrick y sobre todo en el bosque de las secuoyas. Como Scottie en Ernie's, Stefan comienza a enamorarse, desde el primer momento, de esa curiosa muchacha de andares varoniles a la que ha descubierto entre las sombras de una noche mágica. De forma análoga al detective, Viziru proyecta en un cuerpo de mujer un pasado que es mítico, y que en su caso se entremezcla con las visiones del paraíso de la infancia.

No es de extrañar, por tanto, que en los ojos y el cabello de la joven reconozca Stefan la tonalidad de una singular especie de pensamientos, flores que le maravillaron de niño.⁶² En este mismo sentido nos hallamos inclinados a considerar, al menos de manera conjetural, la posibilidad de asociar a Ileana con uno de los recuerdos de niñez de Eliade que no es ajeno al mundo de los primeros años de vida de Stefan, si atendemos a cómo éste los rememora en la novela. Nos referimos al encuentro del orientalista rumano con un lagarto de inusitada y misteriosa belleza. En su entrevista con Claude-Henri Rocquet insiste en que se trataba de un dragón hembra, andrógino, cualidad a la que debía su excepcional hermosura. A propósito de esta cuestión subraya la diferencia entre «andrógino» y «hermafrodita», pues mientras en el último se produce la coexistencia entre masculino y femenino, el primero representa el ideal de perfección: la fusión de ambos sexos.⁶³ En esta caracterización Eliade está apelando, de manera indirecta, a una de sus tesis religiológicas cardinales; a saber, la idea de la *coincidentia*

⁵⁸ NSJ, pp. 31, 33, 45-46, 275.

⁵⁹ NSJ, p. 23.

⁶⁰ El sentimiento de culpa de Stefan está muy presente en NSJ, pp. 205-212, 333, 389, 393, 431-432.

⁶¹ NSJ, p. 24.

⁶² NSJ, pp. 23, 596. El descubrimiento de Stefan se produce ya en los primeros encuentros con la joven: «Con breve gesto, Ileana bajó la cabeza. En ese momento, repentinamente, Stefan encontró la respuesta a una cuestión que en los últimos días se afanaba en aclarar: dónde había visto ese extraño color de pelo que no era ni negro ni azul ni plateado. Ahora ya lo sabía; era el color de una especie rara de pensamientos; unas flores a las que se había quedado mirando embobado cuando siendo niño, recién instalado con su familia en la capital, lo llevaron por vez primera al parque de Cismigiu. Ese descubrimiento lo serenó» (NSJ, p. 23).

⁶³ M. Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, op. cit., pp. 17-20.

oppositorum, heredada de Nicolás de Cusa, que se revela como poseedora de una gran riqueza hermenéutica en sus trabajos científicos. Sobre este principio de totalización de los contrarios se sustentan, a su vez, sus anhelos más básicos: detener el tiempo, abolir su duración, pero sin renunciar completamente a la historia, y recobrar así el paraíso perdido de los comienzos; la plenitud recordada de la infancia, o el *illud tempus* de la humanidad, actualizado periódicamente por las sociedades primitivas. No es casual que en *Mefistófeles* y *el andrógino*, donde realiza un estudio de esta figura, que sería la imagen ejemplar del ser humano perfecto, conecte la *coincidentia oppositorum* con su añoranza más esencial: «(...) Desde cierto punto de vista puede decirse que numerosas creencias que implican la *coincidentia oppositorum* revelan la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad».⁶⁴

En la noche de San Juan de 1936, Stefan Viziru, presa de un impulso irresistible, se adentra en la envolvente oscuridad de un bosque que fue escenario de su infancia, referencia de la memoria doliente por la pérdida del amigo y lugar privilegiado de singulares encuentros pretéritos con lagartos y erizos. En la penumbra del momento anual más proclive a los hechizos, el joven detecta la inesperada presencia de una muchacha de la que se prenda apenas entreverla. Le deslumbra, de inmediato, el color negro azulado de sus ojos y sus rizos, mas la masculinidad de algunos de sus gestos y el carácter varonil de su modo de caminar constituyen los rasgos específicos de Ileana que más cautivan a Stefan, presentes con mayor frecuencia que ningún otro cuando la evoca apesadumbrado.⁶⁵ ¿No goza de cierta verosimilitud imaginar, entre las tinieblas encantadas de la noche de San Juan en el bosque de Baneasa, la aparición del maravilloso lagarto andrógino de embrujadora y deslumbrante belleza con el que ya se encontrarán Eliade y Stefan en la beatitud paradisíaca de la infancia?

En su viaje laberíntico iniciático, el héroe se enfrenta no sólo a los hechizos de la maga Circe, sino también a la belleza embaucadora de Calipso.⁶⁶ En un principio, Stefan cree posible que la ninfa se encarne en la señorita Zissu y por ello cita a ésta en el Jardín Botánico de Lisboa y le habla de su isla de cuatro fuentes e innumerables especies de árboles.⁶⁷ Sin embargo, enseguida percibe que es Circe quien toma cuerpo en la salvaje, carnal e impetuosa Stella Zissu, poseedora de una pasión voraz, metafóricamente comparable a la avidez de una

⁶⁴ M. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, Kairós, Barcelona, 2001, p. 120.

⁶⁵ NSJ, pp. 38, 43, 156, 398, 491, 523.

⁶⁶ NSJ, pp. 315-320, 323-325.

⁶⁷ NSJ, pp. 323-325. En esta ocasión, Stefan se dirige a Stella con las siguientes palabras: «(...) Tú eres, probablemente, Calipso. La ninfa Calipso, ¿te acuerdas?, mantenía cautivo al pobre Ulises en su isla de cuatro fuentes e innumerables especies de árboles. Probablemente, ésta sea tu isla –le dijo enseñándole el jardín con el brazo» (NSJ, pp. 323-324).

vampiresa por la sangre.⁶⁸ Si Circe se ha encarnado en Stella, Calipso sólo puede haber cobrado forma humana en Ileana.⁶⁹ En su versión rumana, la ninfa no es dueña de una maravillosa isla de cuatro fuentes, con bellos jardines y bosques, repleta de flores y de grutas fascinantes, donde retener a Ulises; pero halla sus dominios en la fosca frondosidad de los bosques espesos en cuyo lugar hubo en un tiempo mítico charcas. El agua es el elemento predilecto de Calipso, lo cual explique tal vez que, en Portugal, Ileana aguarde a Stefan junto a la fuente de Inés de Castro.⁷⁰

Si Ileana, que le ha confesado al protagonista que sólo entre la oscuridad de los árboles siente que es plenamente suyo, es Calipso, no se sostiene la tesis de Eliade de que la joven no quiere a Stefan, pues la bella ninfa profesa a Ulises un amor inmortal. De manera análoga a como Madeleine es un producto de la mente asociativa y creadora de Scottie, Ileana es, en la forma de Calipso, una construcción de Stefan que, como su homóloga hitchcockiana, ha acabado por enamorarse de su creador aun siendo en parte consciente de sus maquinaciones. En el bosque de Royaumont, Stefan, a bordo del coche de Ileana que habrá de desaparecer a medianoche, termina por superar su vértigo y tomando por fin posesión del objeto tantas veces temido y deseado, fallece, arrastrando con él a su amada en la negrura de un precipicio.⁷¹

⁶⁸ NSJ, pp. 315-320, 323-325. Prácticamente desde que lo conoce, Stella Zissu llama a Stefan «cerdo», ya que éste le cuenta que está enamorado de su mujer, Ioana, pero que a su vez ama a otra chica, de nombre Ileana, a la que sólo ha besado una vez. Cuando finalmente Viziru cita a Stella en el Jardín Botánico para comunicarle que emprende viaje al día siguiente hacia Rumania, ésta muestra su disgusto, confesándole, enfadada, su amor. Sus últimas palabras le permiten a Stefan desvelar el enigma: ella no es Calipso, sino Circe.

⁶⁹ En relación con el modo en que se presenta el tema del doble en *La noche de San Juan*, nos parece indicado señalar que los nombres de sus personajes principales no son en absoluto casuales y que apuntan, mediante un complejo entramado de llamamientos mutuos y relaciones múltiples, a la importancia de las duplicidades en la novela. Para comenzar, cada una de las tres palabras que conforman el nombre del protagonista, Stefan Ioan Viziru, posee una significación: «Stefan» relaciona al Odiseo de la obra magna de Eliade con el Stephen Dedalus del *Ulises* de James Joyce, escritor a quien el literato rumano consideraba en cierto modo su «antagonista»; «Ioan» guarda una inquietante similitud con «Ionel», que es el nombre del posible «doble» de Stefan en su niñez, y además constituye el femenino de «Ioana», esposa del *alter ego* eliadiano; «Viziru» conecta directamente al funcionario Stefan, que anhela ser pintor, con su «doble» por excelencia, el escritor Ciru Partenie. La elaborada simbología nominal fraguada por Mircea Eliade en la narración se revela también fundamental, a nuestro juicio, si atendemos a sus dos protagonistas femeninas: Ileana Sideri y Stella Zissu. Ellas son las únicas mujeres con las que Stefan ha mantenido relaciones extramatrimoniales, aunque la naturaleza de sus encuentros con cada una de estas féminas sea totalmente diferente. No obstante, ambas aparecen asociadas al ámbito mítico, cual si surgieran de otros mundos o... de las mismas estrellas, pues ése es el significado de sus nombres: «Sideri» y «Stella» [*sidus*, *-eris* y *stella*, *-æ*]. Ileana se llama, también, la protagonista de *Boda en el cielo*, novela compuesta por Eliade en 1938. En esta obra, «Lena» y su variante popular «Ileana» se revelan finalmente como una doble designación para la misma enigmática y tierna mujer de la que dos hombres, que se conocen por casualidad la noche previa a una cacería en un albergue de los Cárpatos, han estado perdidamente enamorados en épocas distintas de sus vidas. Nada mejor que los nombres para jugar a las duplicidades. Ésta parece ser, si atendemos a lo aquí expuesto, la consigna de Mircea Eliade.

⁷⁰ NSJ, p. 351.

⁷¹ NSJ, pp. 606-614.

Como Judy, que sabe el peligro a que se expone dejando a Scottie transformarla en Madeleine, Stefan elige la plenitud de un solo instante por encima incluso de su vida. Vislumbrando, tal vez, que el momento en que, muchos años atrás, besó con pasión a Ileana en medio de la lluvia, constituyó su único acceso a la eternidad, en cuya duración instantánea e infinita el tiempo debería haberse detenido para ambos, Stefan se decanta esta vez por el todo concentrado de un instante, aunque después, como a Judy tras el beso giratorio con Scottie, sólo le aguarde la nada.⁷² Con sus elecciones, los amantes desafían trágicamente a la muerte, intuyendo quizá que la caducidad humana es superable, que el paso a la eternidad puede lograrse en un solo instante. Como Judy al consentir su metamorfosis, Stefan «había sabido desde el principio que así sería. (...) Que ese último e infinito instante le bastaría».⁷³

⁷² El beso de Stefan e Ileana es un motivo que reaparece de manera reiterada a lo largo de la novela, adquiriendo para ambos personajes una significación especial (véase NSJ, pp. 54, 66, 68, 178-179, 317, 492-493). Para Viziru representa el anhelado instante de placidez en el que el curso del tiempo debería haber hallado su fin. Cuando, al verse implicado de manera involuntaria en problemas políticos, es internado en el campo de concentración de Ciuc, descubre que rememorar el beso que le diera a Ileana constituye la única forma de cumplir su gran deseo; a saber, sustraerse a la temporalidad histórica, al indefectible devenir de los acontecimientos, y regresar con ello al paraíso perdido de la infancia, a la beatitud de los tiempos pretéritos. Especialmente revelador en relación con la importancia de tan privilegiado momento es el pasaje que nos permitimos reproducir a continuación:

– Sí –continuó Stefan soñador–. La besé. Una sola vez; entonces, en medio de la lluvia, bajo el paraguas. Todo lo que siguió a eso no tendría que haber ocurrido. Cometí un gran error. El tiempo tendría que haberse parado *entonces*, cuando la besé en la boca. La besé en la boca –repitió con repentino fervor y, poniéndose en pie, se acercó a la ventana–. Nunca entendí cómo fue posible tal cosa: poder besarla en la boca. Todo tendría que haberse parado *entonces*. El tiempo no tendría que haber transcurrido, el mundo entero tendría que haberse petrificado. Para nosotros dos, por supuesto, únicamente para nosotros dos. El cosmos y la Historia habrían continuado su curso para el resto de los mortales, pero para nosotros tendrían que haberse petrificado en *ese momento*. El transcurso del tiempo ya no tenía sentido. Una vez que nos habíamos besado, ¿podía acaso ocurrir *otra cosa* que igualase aquel instante irreversible? (NSJ, pp. 492-493).

⁷³ NSJ, p. 614.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSI, Manuel: «Vértigo o Bustrófedon. Una lectura de Hitchcock» en *Eutopías*, 2.^a época, vol. 19, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Departament de Teoria dels Llenguatges, Universitat de València, Valencia.

BÉROUL: *Tristán e Iseo*, edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán, Cátedra, Madrid, 1999.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *Un oficio del siglo XX*, Ediciones El País, Madrid, 1993.

COMAS, Ángel: *De entre los muertos (Vértigo)*. Chinatown, Libros Dirigido, Barcelona, 2002.

ELIADE, Mircea: *Boda en el cielo*, traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Ronsel, Barcelona, 1995.

– *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, traducción de Ricardo Anaya, Alianza, Madrid, 2000.

– *La noche de San Juan*, traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Herder, Barcelona, 2001.

– *Mefistófeles y el andrógino*, traducción de Fabián García, Kairós, Barcelona, 2001.

– *Aspectos del mito*, traducción de Luis Gil, revisión de Lluís Duch, Paidós, Barcelona, 2000.

– *Diario 1945-1969*, traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Kairós, Barcelona, 2000.

– *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, traducción de J. Valiente Malla, Cristiandad, Madrid, 1980.

– *Memoria I, 1907-1937. Las promesas del equinoccio*, traducción de Carmen Peraita, Taurus, Madrid, 1982.

– *Diario portugués (1941-1945)*, traducción del rumano de Joaquín Garrigós, Kairós, Barcelona, 2001.

HEMINGWAY, Ernest, «Las nieves del Kilimanjaro» en *Adiós a las armas. Las nieves del Kilimanjaro y otros relatos*, traducción de J. Gómez del Castillo, RBA, Barcelona, 2001.

HOFFMANN, E. T. A.: «El hombre de la arena» en *Cuentos*, 1, traducción de Carmen Bravo-Villasante, Alianza, Madrid, 2002.

HOMERO: *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 2000.

MANN, Thomas: *La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguer, RBA, Barcelona, 2001.

OVIDIO: *Metamorfosis*, ed. y traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Cátedra, Madrid, 1995.

PLATÓN: *Fedro* en *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 2000.

SAID, Edward W.: *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo García Pérez, Debate, Barcelona, 2004.

TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.

– *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Taurus, Madrid, 1998.

– *Tristán e Iseo*, reconstrucción en lengua castellana y edición por Alicia Yllera, Alianza, Madrid, 1998.

– *Vértigo/Hitchcock. Una mujer sin piano/José Luis Borau*, Fundación Viridiana, Madrid, 1991.

FILMOGRAFÍA

HITCHCOCK, Alfred: *Vértigo (De entre los muertos)*, EE.UU, 1958.

KING, Henry: *Las nieves del Kilimanjaro*, EE.UU, 1952.

MIRCEA ELIADE,
EL PROFESOR
Y EL ESCRITOR

*CONSIDERACIONES EN EL CENTENARIO
DE SU NACIMIENTO, 1907-2007*

Edición al cuidado de
JOAN B. LLINARES

COLECCIÓN *f*ILOSOFÍAS

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

*La reproducción total o parcial de este libro, incluida la cubierta,
no autorizada por los editores, viola derechos reservados.
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.*

Editor
JOAN B. LLINARES

Colección dirigida por
NICOLÁS SÁNCHEZ DURÁ

Diseño gráfico: Pre-Textos (S.G.E.)

1ª edición: septiembre de 2007

© de la introducción: JOAN B. LLINARES, 2006.

© JOAN B. LLINARES, SALVADOR CUENCA, JOAN DAVID MATEU ALONSO, CARLOS GARCÍA GARCÍA, LORENA RIVERA LEÓN, VICENTE RAGA ROSALENY, TERESA SÁNCHEZ, ENRIQUE GAVILÁN, JOAQUÍN GARRIGÓS

De los textos de Mircea Eliade: © SORIN ALEXANDRESCU

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS (SERVICIOS DE GESTIÓN EDITORIAL)
Luis Santángel, 10
46005 Valencia
www.pre-textos.com

Con la colaboración del Departament de Metafísica i Teoria
del Coneixement de la Universitat de València

IMPRESO EN ESPAÑA
PRINTED IN SPAIN

ISBN: 978-84-8191-824-3
DEPÓSITO LEGAL: S-1.167-2007

IMPRESA KADMOS

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 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 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 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> 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