

CUERPO CINCELADO

Lorena Rivera León
Universidad de Valencia (España)

Recibido: 15-07-10

Aceptado: 14-09-10

Resumen: Adoptando un enfoque que se nutre de los hallazgos de los estudios postcoloniales y de los estudios de género en el ámbito de la crítica literaria, el texto muestra cuáles son los supuestos desde los que Eliade construye la figura de la mujer oriental en su novela *Maitreyi. La noche bengalí*. Se descubre así un imaginario también subyacente, de manera extensiva, en la creación de otros personajes femeninos de la narrativa y dramaturgia del autor rumano.

Palabras-clave: orientalismo, estudios de género, antropología filosófica y literatura.

Abstract: Taking an approach that draws on the conclusions reached by Post-Colonial studies and by Gender studies into the area of literary criticism, the text points out the assumptions from which Eliade builds the figure of oriental women in his novel *Maitreyi. The Bengali Night*. So appears an imaginary that underlies as well the creation of other female characters in the fiction of the Romanian author.

Key-words: Orientalism, Gender studies, Philosophical anthropology and Literature

Tú ya no eres tú. Te han transformado
mis humildes palabras. Perteneces
a esa quietud del símbolo que nadie
podrá nunca infringir. Eternamente
vivirás en las páginas [...]

Víctor Botas, “Metamorfosis”, en *Prosopon*¹

“Soy un escritor, un orientalista e historiador de las religiones.” Estas palabras, anotadas por Mircea Eliade en su diario en 1945, son la expresión sucinta, casi confesional, de una naturaleza y una vocación duales. El autor de cuantiosos trabajos sobre el *homo religiosus*, que le otorgarían renombre internacional, lo fue también de una extensísima y menos conocida obra de ficción compuesta siempre en su lengua materna: el rumano.² Aunque en más de un lugar Eliade refiere que vivía su doble faceta como una lucha interna entre dos universos espirituales irreconciliables, el diurno y el onírico, el del académico prestigioso y el del escritor intimista, lo cierto es que al leer sus textos literarios se aprecia una perfecta permeabilidad entre ambos mundos.³ De hecho, el genuino sentido de sus novelas, relatos y piezas teatrales permanece opaco para los no iniciados en su religiología. Por otra parte, la biografía de quien gustaba de entregarse a la introspección marca también su producción literaria. Así, de entre las obsesiones personales de Eliade que pueblan su obra de ficción —la ansiedad por una posible pérdida de la memoria, la tendencia a interpretar toda suerte de azares vitales como pruebas en un laberinto iniciático, la India soñada e idealizada— destaca la omnipresente preocupación por el problema del tiempo.

Un magnífico ejemplo de esta perfecta conjugación entre vida, intereses teóricos y ficción narrativa lo encontramos en *La noche de San Juan*,⁴ novela de más de seiscientas páginas considerada la obra cumbre de la literatura eliadiana. En ella se aprecia la primacía conferida por su autor a la reflexión acerca de la temporalidad, incluso al margen de sus publicaciones estrictamente científicas. Detalles biográficos, inquietudes propias y aun sueños constituyen los colores primarios que Eliade mezcló en la paleta de su imaginación hasta dibujar ese gran fresco histórico salpicado con pinceladas fantásticas, sello de

[1] Víctor Botas, “Metamorfosis”, en la serie poemática “Pigmalión”, *Id.*, *Prosopon*, poemario incluido en *Id.*, *Poesía completa*, ed. de J. L. García Martín, Gijón, Llibros del Peixe, 1999, pp. 67-80.

[2] Según su biógrafo, Mircea Handoca, la obra literaria de Eliade, que comprende novelas, relatos y textos dramáticos, alcanza una extensión cercana a las ocho mil páginas. Cf. Mircea Handoca, “La obra literaria de Mircea Eliade”, en <http://nasdat.com/index.php?topic=4272.0;wap2>.

[3] Véase, por ejemplo: Mircea Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude-Henri Rocquet*, trad. de J. Valiente Malla, Madrid, Cristiandad, 1980, pp. 164-165.

[4] Trad. cast.: Mircea Eliade, *La noche de San Juan*, trad. de Joaquín Garrigós, Barcelona, Herder, 2001.

su creador, que es *La noche de San Juan*. La implicación personal del escritor rumano en esta obra es tal que su protagonista, Stefan Viziru, puede sin duda ser tenido por su *alter ego*. No obstante, no es éste el único personaje principal de una obra de Eliade que aparece como trasunto suyo, pues Allan, el narrador-protagonista de *Maitreyi. La noche bengalí*, no es sino él mismo camuflado bajo una identidad inventada. Precisamente de esta novela, que nos brinda la posibilidad de analizar cómo compone Eliade la figura de una doble otredad, la de la mujer oriental, nos ocuparemos en la presente comunicación.

Para contextualizar este libro quizá resulte oportuno mencionar que, antes de alcanzar notoriedad en el ámbito de la antropología de la religión, el autor de *Lo sagrado y lo profano* era conocido como especialista en la India y más concretamente en el yoga. Las diversas monografías que redactó sobre esta materia fueron el fruto de un viaje que realizó a la India en 1928, cuando sólo tenía veintidós años, y que se prolongaría hasta 1931. Eliade pasó casi un año de este período como invitado en casa de su maestro Surendranath Dasgupta, compartiendo techo con él, su esposa y sus hijas. Con la mayor de éstas, Maitreyi Devi, vivió una experiencia amorosa que quiso inmortalizar en la novela que lleva su nombre. *Maitreyi. La noche bengalí* contiene todos los ingredientes necesarios para seducir al lector: erotismo, sensualidad y exotismo aderezan una historia de amor imposible entre dos jóvenes incapaces de salvar un abismo de diferencias culturales. No resulta pues extraño que su autor obtuviera un gran éxito con esta obra, que supuso el comienzo de su reconocimiento como escritor.

Con el tiempo, la mujer que Eliade había convertido, sin su permiso, en protagonista femenina del relato, superó las reticencias que su propia memoria le imponía y se asomó a la versión novelada de sus vivencias. Atónita comprobó cómo, de manera apenas velada por los ropajes literarios, su antiguo amor había hecho pública una relación que en su momento resultó comprometedora para ella, con el agravante de que presentaba escenas de sexo que jamás tuvieron lugar. En 1976, más de cuarenta años después de que Eliade publicara su libro, Maitreyi Devi, notable poetisa en bengalí, discípula de Rabindranath Tagore, sacó a la luz, también en forma de autobiografía novelada, su respuesta a la ficción del orientalista rumano. Su texto, titulado *Mircea, una historia de amor*, ofrece un fuerte contraste con la perspectiva de Eliade y posee además el aliciente de que amplía el marco temporal de la novela de éste, al incluir la narración del primer y último encuentro mantenido entre ambos tras su forzosa despedida en la India. Éste tuvo lugar en 1973 cuanto, tras haber intentado infructuosamente comunicarse por carta con el historiador de las religiones, Maitreyi Devi viajó hasta Chicago para buscarlo en la Universidad, donde entonces daba clases.

En lo que sigue recurriremos a ambos libros en un intento por dilucidar, si no el papel asignado a la mujer en la obra literaria de Elia-

de, proyecto demasiado ambicioso para ser desarrollado en unas pocas páginas, sí al menos los mecanismos por los que una mujer real pasó a ser transformada en un símbolo, una deidad seductora e iniciática, una musa y un cuerpo para el deseo en la novela a la que dio nombre. En esta tarea hermenéutica nos serán de gran ayuda las reflexiones de Fatema Mernissi en *El harén en Occidente*. Este texto cobró forma a raíz del estupor que a esta socióloga y escritora marroquí, nacida en un harén, le producían las sonrisas que veía dibujadas en los rostros de los periodistas europeos siempre que, al presentar en rueda de prensa su libro *Sueños en el umbral*,⁵ mencionaba cuál era el lugar en que había venido al mundo.

En su afán por comprender cuál es la imagen mental del harén que origina tales reacciones en sus interlocutores, Fatema Mernissi dirige sus pesquisas hacia las representaciones pictóricas más relevantes de este espacio en Occidente, así como a la lectura de *Sobre lo sublime* de Kant. Al confrontar la imaginería que descubre aquí con la creada por los artistas musulmanes, advierte que éstos gustaban de fantasear “con mujeres seguras de sí mismas, independientes, decididas e impredecibles”,⁶ inteligentes y excelentes conversadoras como Sherezade, mientras que “el erotismo en la pintura occidental consistió siempre en un hombre mirando a una mujer desnuda a la que congela en el marco de un cuadro.”:⁷

En las miniaturas, igual que en la literatura, los hombres musulmanes representaban una mujer tremendamente activa, mientras que Matisse, Ingres y Picasso mostraban siempre mujeres desnudas y pasivas. Los pintores musulmanes imaginan a las mujeres del harén cabalgando a gran velocidad, armadas con arcos y flechas y ataviadas con ropajes recargados. En las miniaturas musulmanas se muestra a la mujer como una compañera sexual evidentemente imposible de someter. Llegué a la conclusión de que los occidentales tenían razones para sonreír cuando evocaban su harén. ¡Qué idea tan extraordinaria, ésta de encerrar a unas mujeres para disfrutar de ellas! Mientras los hombres musulmanes se sienten inseguros dentro del harén, ya sea auténtico (como los harenes imperiales, descritos en las crónicas históricas) o imaginado (miniaturas, leyendas, poesía), los occidentales se describen a sí mismos como héroes confiados sin miedo a las mujeres. En definitiva, la dimensión trágica tan presente en los harenes musulmanes (el miedo a la mujer, la inseguridad masculina) parecía no existir en el harén occidental.⁸

Además de *Maitreyi*, Eliade redactó otros dos textos importantes de carácter autobiográfico acerca de su experiencia en la India, titulados *La India* y

[5] Fatema Mernissi, *Sueños en el umbral. Memorias de una niña del harén*, trad. de Ángela Pérez, Barcelona, Muchnik Editores, 2007.

[6] Fatema Mernissi, *El harén en Occidente*, trad. de Inés Belaustegui Trías, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 188.

[7] *Ib.*, p. 210.

[8] *Ib.*, pp. 27-28.

*Diario íntimo de la India.*⁹ Tomando el primero de ellos es posible localizar hasta tres ocasiones en que *Las mil y una noches* se convierte en el modelo con el que el joven escritor compara la India que tiene ante sí.¹⁰ Estas reiteradas referencias a una construcción literaria, junto con las frecuentes alusiones a ciudades de ensueño y paisajes exuberantes, propios de un cuento de hadas, delatan, a nuestro modo de ver, que la mirada de Eliade está empañada por lo que Edward W. Said ha llamado “actitud textual”. Así, la nueva y desconcertante realidad, que habría de ser descubierta y comprendida poco a poco y con dificultades, es vista a través de determinados textos literarios que la tradición occidental considera canónicos en cuanto al retrato que ofrecen de la alteridad, pero que en verdad no dan cuenta de la complejidad que siempre encierra enfrentarse a ésta.

Volviendo a *Maitreyi. La noche bengalí* cabría preguntarse si esa “actitud textual” es también apreciable en este texto y si no es quizá precisamente “el harén occidental” la mitificación más importante que contiene. ¿Acaso al inventarse una relación sexual con su enamorada india no estaba apelando Eliade al harén de la imaginación de su público, con el que compartía una fantasía? En diversos lugares de la novela que con tanto éxito vendería, el escritor rumano se refiere a Maitreyi, que en repetidas ocasiones se le aparece como una niña, una criatura primitiva o una bárbara,¹¹ como un misterio, alguien capaz de hechizarlo: “Me atraía mucho más su naturaleza, me sentía fascinado por el misterio de su vida. [...] lo extraño e incomprensible de su mirada, de sus respuestas y de su risa.”¹²

Al acometer una lectura reflexiva de la novela se percibe de manera inequívoca que Eliade jamás vio a Maitreyi como lo que era porque fue incapaz de mirarla prescindiendo de las lentes de la tradición literario-pictórico-musical de Occidente. De manera constante en el libro, la carnalidad real e imperfecta es rápidamente trascendida por la corporeidad incorruptible y fija del arte o la leyenda. Así, el brazo desnudo de Maitreyi, de un color amarillo oscuro turbador y poco femenino, será tenido de inmediato por “más propio de una dio-

[9] Trad. cast.: Mircea Eliade, *Diario íntimo de la India*, trad. de Joaquín Garrigós, Valencia, Pre-Textos, 1998.

[10] Mircea Eliade, *La India*, trad. de Joaquín Garrigós, Barcelona, Herder, 2000: “No puedo evitar la melancolía de estar desenterrando un pasado legendario y reviviendo *Las mil y una noches*.” (p. 54); “Las noches de invierno aquí, en la India meridional, tienen ese encanto de leyenda oriental que me deleitó cuando leí por primera vez *Las mil y una noches*.” (p. 60); “Bikaner es la montaña encantada de Simbad el Marino.” (p. 107).

[11] Sirvan de ejemplo las siguientes líneas: “No la entendía; me parecía una niña, una criatura primitiva. Me atraían sus palabras, me encantaban su pensamiento incoherente y sus ingenuidades. Durante mucho tiempo me gustaba pensar que yo era un ser completo al lado de aquella bárbara.” En: Mircea Eliade, *Maitreyi. La noche bengalí*, trad. de Joaquín Garrigós, Barcelona, Kairós, 1999, p. 41.

[12] *Ib.*, p. 50. Véanse asimismo las páginas 17, 33, 72.

sa o de un cuadro que de una india”.¹³ El cuerpo de la diosa Maitreyi, seductora Afrodita de este relato, adquiere carácter sagrado: “Aquella risa y el desfreno de aquel cuerpo ardiente eran una especie de espectáculo sacro. Tuve la sensación de estar cometiendo un sacrilegio al mirarla pero no tenía bastante fuerza para apartarme de la ventana.”¹⁴ La diosa que en este fragmento ofrece de manera tentadora su cuerpo al enamorado que la observa desde una ventana, alcanza una perfecta belleza marmórea en los ficticios encuentros sexuales que mantiene con él. Su pasividad incitadora y una desnudez que nunca es tibia como la de la carne, sino fría como la piedra de las esculturas con que se la compara y ardiente como la imaginación de su creador, la emparentan sin duda con las odaliscas de Ingres. Fijémonos en los siguientes fragmentos de *Maitreyi*. El primero de ellos recoge las palabras del protagonista de la novela al contemplar por primera vez el cuerpo desnudo de la joven india y el segundo forma parte de su descripción de la unión sexual con ella:

Nunca había visto en ninguna estatua del mundo unos pechos tan hermosos, pues la oscura palidez del cuerpo de Maitreyi se teñía ahora de rojo, al despojarse por vez primera de veladuras. La belleza perfecta, de escultura, de su busto resplandecía aguardándome. Su cuerpo era una espera, el rostro inmóvil y los ojos mirándome como se mira un portento. No sólo había sensualidad en aquel escalofrío que recorría su cuerpo y la había dejado como muerta a mi lado.¹⁵

Yo temblaba al cometer ese sacrilegio y me arrodillé ante ese cuerpo desnudo que para mí superaba toda la belleza imaginable y que ahora participaba del milagro. [...] La vi sólo un instante, tendida como una estatua viva de bronce sobre la blanca sábana, temblando, jadeando y llamándome. [...] De no haber temido que la oyeran, habría cantado con cada abrazo, habría gritado de dolor y de gozo en el momento de la unión, habría bailado en el cuarto con sus pasos ligeros de diosa. Su destreza amorosa me humilló.¹⁶

Como se aprecia en este último texto, la Maitreyi amante concebida por Eliade, además de participar de la sensualidad estática e impasible de las odaliscas de Ingres, Matisse o Delacroix, está dotada de las habilidades amorosas de las prostitutas de los burdeles de Picasso o Toulouse-Lautrec, habitualmente vinculadas en el imaginario occidental, como destaca Fatema Mernissi, a las moradoras del harén, siempre calladas y con frecuencia desnudas. La joven india es de este modo encarnación de un mito erótico —el de la virgen poseedora por naturaleza de las sofisticadas habilidades amorosas de una prostituta— que parecía seducir a su enamorado, a juzgar por la siguiente entrada de su diario: “*Sé que es increíblemente sensual, aunque pura como una santa. En realidad, ése es el milagro de la mujer india (comprobado por los testimonios*

[13] *Ib.*, p. 10.

[14] *Ib.*, p. 18.

[15] *Ib.*, p. 109.

[16] *Ib.*, pp. 126-127.

de mis amigos bengalíes): una virgen que se convierte en amante perfecta en la primera noche.”¹⁷ Precisamente por constituir sólo la encarnación de distintos modelos prototípicos presentes en la mente de su autor, Maitreyi puede ser degradada rápidamente de la condición de diosa a la de vulgar mujerzuela, como hace el protagonista de la novela cuando siente celos de un bailarín: “Me decía que si Maitreyi no podía oponer a la magia de Uday Shankar la mística de nuestro amor, sólo se merecía que la dejaran tirada como a una mujerzuela.”¹⁸

Entre el pedestal donde se yergue la diosa y los bajos fondos del burdel que aloja a la ramera no existe en verdad más distancia espacial que la que ha de recorrer el pincel en el lienzo o la pluma en el papel para plasmar ambas imágenes. En cuanto al tiempo, permanece tan quieto como las “aguas mansas e imperturbables” del estanque artificial a orillas del cual Allan rodea el taller de Maitreyi. En un bosque de Bengala, carente en apariencia de principio y de fin, ante la presencia testimonial de eucaliptos sin edad que apenas dejan adivinar el cielo, el joven vive un momento mágico en que sucumbe a la sacralidad y a la irrealidad, mientras las luciérnagas, en una noche de verano sin luna, se posan sobre él y su amada “como si fueran alhajas vivas en un cuento de hadas.”¹⁹

En las últimas páginas de *El harén en Occidente* su autora llega a la conclusión de que: “A diferencia del hombre musulmán, que establece su dominación por medio del uso del espacio (excluyendo a la mujer de la arena pública), el occidental manipula el tiempo y la luz.”²⁰ Si el primero le impone a la mujer la reclusión y el velo, el segundo hace gala de su señorío desvelando su belleza. Ahora bien, ésta no es sin más un atributo que ella pueda considerar como propio, pues: “En Occidente, la belleza femenina corresponde a la imagen que los hombres han fabricado: ya sea en un lienzo o en una película, siempre aparecen desnudas, siempre calladas [...]”²¹ Maitreyi pertenece, en tanto que creación literaria, a esa nutrida galería de retratos que son a la vez el fruto y el alimento del imaginario forjado por Occidente acerca de una doble alteridad: la de la mujer y la de Oriente.

El potencial peligroso de la enigmática belleza femenina es un *leitmotiv* tan constante en este universo mítico que no podía estar ausente en la caracterización de Maitreyi, asimilada, aunque sólo sea por un instante, a la temible Medusa: “No es de una belleza normal sino que está fuera de los cánones. Es de una expresividad rebelde, encantadora en el sentido mágico de la palabra. [...] Los persas tenían razón cuando en sus poemas asemejaban el pelo de una

[17] *Ib.*, p. 71.

[18] *Ib.*, p. 143.

[19] *Ib.*, p. 112.

[20] Mernissi, *El harén en Occidente*, ed. cit., p. 244.

[21] *Ib.*, p. 131.

mujer a las serpientes.”²² No obstante, la impresión que prevalece es la de una sensualidad pasiva, estática y fascinante, como la sugerida, por ejemplo, en el siguiente pasaje: “Su figura casi desnuda entre los racimos de glicina, en un balcón a la pálida luz de una farola de barrio, más parecía una imagen de leyenda, de cuento oriental.”²³ Precisamente a los cuentos se refiere Hélène Cixous cuando en *La risa de la medusa* introduce una reflexión que creemos de perfecta aplicabilidad para el asunto que nos ocupa en estas páginas: “Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto, deseables. De ellas emana todo misterio. Es a los hombres a quienes les gusta jugar a muñecas. Como es sabido desde Pigmalión.”²⁴ ¿Acaso no es Maitreyi, como las odaliscas de Matisse o Ingres, una perfecta Galatea?

Como ya hemos tenido ocasión de comprobar en el caso de *Maitreyi*, el cuento, la leyenda o el mito, con sus peculiares características espacio-temporales, se revelan como el lugar natural de lo femenino en la narrativa de Eliade. Misteriosas y faltas de una identidad definida propia, las mujeres aparecen más bien como “lo otro”, tal y como ha destacado Teresa Sánchez en su tesis doctoral sobre la literatura del autor de *Lo sagrado y lo profano*.²⁵ Ellas nunca viven las “aventuras ontológicas” de sus congéneres masculinos, empeñados en traspasar los límites de la temporalidad hasta vislumbrar la gran revelación de otro horizonte existencial. “Cualquiera que sea, en la épica eliadesca, la misión narrativa de las mujeres depende [...] de que justifican el sentimiento amoroso experimentado por los hombres. Si el hombre es sujeto de sus acciones, y crea el espectáculo; la mujer es el objeto del hombre, la que entra sin saberlo en el alma de la representación y revela el sentido del mito.”²⁶

De acuerdo con una entrada del diario de Eliade, la Ileana amada por Stefan Viziru en *La noche de San Juan* no era sino su “ángel de la Muerte”, que habría de manifestarse como tal en el cierre de la novela, una vez quedasen resueltos todos los enigmas.²⁷ En opinión de Dumitru Micu, estudioso de la obra del orientalista rumano, esta figura del ángel está muy extendida en

[22] Eliade, *Maitreyi. La noche bengalí*, ed. cit., p. 63.

[23] *Ib.*, p. 98.

[24] Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, trad. de Ana María Moix revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 17.

[25] Teresa Sánchez, *La obra narrativa de Mircea Eliade (1945-1986): de lo antropológico a lo literario*, tesis dirigida por Eugenia Popeanga y leída en la Univesidad Autónoma de Madrid, 1998, p. 361.

[26] *Ib.*, p. 354.

[27] Mircea Eliade, *Diario 1945-1969*, trad. de Joaquín Garrigós, Barcelona, Kairós, 2000, 26 de junio de 1954, pp. 145-146.

su producción literaria.²⁸ No obstante creemos, como hemos defendido en otro lugar,²⁹ que Eliade se equivocaba respecto de Ileana y pensamos que su error es extensible a Maitreyi, pues en ambos casos deja de lado lo mismo; la sensibilidad de ellas. Según relata Allan, el trasunto del orientalista rumano en la novela, la primera vez que vio a la que habría de ser su enamorada, le dio la impresión de que era fea.³⁰ Poco tiempo después, cuando se instaló en su casa, se reencontró con ella y le pareció mucho más hermosa. En el fragmento que recoge estas nuevas impresiones se aprecia cómo Pigmalión se ha pertrechado ya de todas las herramientas que le permitirán fraguar el mito:

[...] sus rizos de un negro azabache, sus grandes ojos y sus labios muy rojos parecían dar una vida menos humana a ese cuerpo envuelto y, sin embargo, transparente que vivía diríase que por obra y gracia del milagro y no de la biología. La miraba con cierta curiosidad pues no lograba descifrar el misterio que escondía aquella criatura en sus suaves movimientos, como de seda, en su tímida sonrisa, preliminar de pánico y, sobre todo, en su voz, tan cambiante, una voz que parecía estar creando a cada momento nuevas sonoridades.³¹

El cuerpo cincelado por la hábil mano del artista cede su carnalidad por mor de la perfectibilidad de la obra. A golpe de puntero y escoplo es despojado de su humanidad y privado también de sus sentidos; como el mármol, ahora es sordo y ciego. No es extraño que, en presencia de Maitreyi Devi, transcurridos cuarenta y dos años desde la dramática despedida de su amor en la India, Eliade sólo pueda escuchar con los ojos a quien, convertida en estatua, ha perdido para él la voz. Detener el tiempo, abolir su duración apresando al menos un instante, pero sin renunciar al devenir de la historia, fue siempre el gran anhelo de Eliade. Ahora bien, puede que esta *coincidentia oppositorum* fuera tan sólo una entelequia. Maitreyi, instalada ciertamente en la historia, percibe en una última mirada lanzada a quien fuera otrora su amado, que los ojos nublados de Pigmalión también se han convertido en piedra.³² Ella exhala un último suspiro mientras avanza hacia la puerta, en tanto que Eliade, vuelto hacia el

[28] “Un componente de las experiencias a cualquier nivel de conocimiento es el eros. Agente de las grandes revelaciones, la mujer es, para el héroe de Eliade, el ángel mensajero y el guía. ‘Ángel’ en el sentido original de ‘enviado’. Demiurga o demoníaca, la mujer le arrastra a la aventura del conocimiento, ya hacia el infierno, ya hacia el paraíso. [...] Los ángeles femeninos, las heroínas de la prosa de Eliade son para sus amantes una especie de sacerdotisas de unos cultos misteriosos: seres que ejercitan –en su tentación y en su salvación– funciones iniciáticas.” En Dumitru Micu, Intr. a Mircea Eliade, en *Noapte de Sinziene*, Bucarest, Minerva, 1991. Citado en traducción castellana por: Teresa Sánchez, *op. cit.*, p. 353.

[29] Cf. Lorena Rivera León: “Pasión, eternidad del instante”, en Joan B. Llinares (ed.), *Mircea Eliade, el profesor y el escritor. Consideraciones en el centenario de su nacimiento*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 67-93.

[30] Cf. Eliade, *Maitreyi. La noche bengalí*, ed. cit., p. 9.

[31] *Ib.*, pp. 15-16.

[32] Maitreyi Devi, *Mircea. Una historia de amor*, trad. de Nicole d’Amonville, Barcelona, Kairós, 1999, p. 270.

pasado y atrapado en la construcción mítica que él mismo ha levantado, aún intenta infructuosamente retenerla. Quizá solo en su despacho, tras contemplar impotente cómo su creación se ha esfumado ante sí, recite interiormente un mantra quejumbroso, una doliente cantilena:

[...] Hice un mito
de ti. Un símbolo secreto. Una
razón elemental de la ternura.
La otra forma, perdida en el silencio,
de una tarde que fue. Vuelves ahora
y pisas la honda arena, y es el agua
del mar una alta espada amenazante,
súbita en tus pupilas. Y me miras
con esos ojos tuyos siempre tristes,
como lo es el amor; interrogantes
como un niño perplejo que no sabe
que nunca habrá respuesta. [...]³³

[33] Botas, “Pigmalión”, en la serie poemática “Pigmalión”, *Id.*, *Prosopon*, poemario incluido en *Id.*, *Poesía completa*, pp. 67-80.