Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

Literature

MIRCEA ELIADE: ELEMENTOS SENSORIALES EN *LA NOCHE DE SAN JUAN*[1]

MIRCEA ELIADE: SENSORY ELEMENTS ON *THE FORBIDDEN FOREST*

Inés CARVAJAL ARGÜELLES
Investigador independiente, España
Independent researcher, Spain

e-mail: inescarvajal3@gmail.com

Abstract

The senses are an essential instrument in our perception of the world, as well as in the creation of literary universes. Our paper will analyse how Mircea Eliade reads Bucharest through the senses in his novel The Forbidden Forest. From the nostalgia of exile, Eliade reconstructs his hometown through a mixture of sensory impressions. First among them goes sight, closely linked to time. Time –a most important concept in his work, both academic and literary– is also linked to memory; and memory is also connected to smell. Both approaches –sight and smell– explain the relevance of senses in Eliade's work.

Keywords: Mircea Eliade; time and space; sense of sight; *The Forbidden Forest*; Bucharest.

Resumen

Los sentidos son un instrumento fundamental en nuestra percepción del mundo, como también lo son en la construcción de universos literarios. En este trabajo se analiza el papel que juegan en la lectura que hace Mircea Eliade de la ciudad de Bucarest en su novela La noche de San Juan. Desde la nostalgia del exilio, el escritor reconstruye su ciudad natal mediante una mezcla de impresiones sensoriales entre las que destaca la vista, íntimamente ligada al tiempo. Fundamental en toda su obra, tanto académica como narrativa, el tiempo está a su vez vinculado a la memoria, cuya conexión con el olfato explica igualmente la relevancia de los sentidos en la obra del autor.

Palabras clave: Mircea Eliade; tiempo y espacio; sentido de la vista; *La noche de San Juan*; Bucarest.

1. Introducción

Mediante los cinco sentidos percibimos el mundo exterior, sin embargo, como señala Constance Classen (1993), estos no son meras *ventanas al mundo* desprovistas de significado. Quizá las sociedades que priorizan el sentido de la vista suelan ser más analíticas y racionales,

[1] Article History: Received: 22.06.2025. Accepted: 24.07.2025. Published: 15.05.2026. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

mientras que las que destacan el oído sean sintéticas y tendentes a la profundidad y al recogimiento. Este razonamiento puede aplicarse a Occidente, pero no necesariamente a otras culturas que, en distintos momentos, dan preferencia a unos sentidos respecto a otros. Platón, en la *República*, recomienda la música como la mejor educación para el héroe por su estrecha relación con las matemáticas y la armonía del cosmos. En contraste, las artes plásticas, en especial la pintura, deben observarse desde el escepticismo, pues dan una imagen del mundo ilusoria. Sin embargo, para Aristóteles, la vista es la primera fuente de conocimiento: "…in the words of Aristotle, 'the soul never thinks without an image'" (se cita en Arnheim, 1969/1997, p. 12). Otros pensadores y artistas también opinan que está íntimamente ligada al pensamiento. "To gaze is to think", dice Salvador Dalí (se cita en Pinker, 1997, p. 211).

Para los filósofos del Siglo de las Luces, la visión es el sentido de la razón, mientras que el olfato representa lo irracional. Por ejemplo, en su estética, Kant describe la vista como el sentido más noble y no se refiere al olfato. Hegel, en cambio, lo incluye en la suya, aunque sea el más bajo en su jerarquía, en la que no incluye al tacto y donde el oído es el sentido más elevado; lo que consagra a la música como la forma más adecuada para expresar el sentimiento humano y la fija como una de las tres artes románticas, siendo las otras dos la pintura y la poesía. Además, el lenguaje, luego recogido en la escritura, se ha desarrollado por el oído. También conectado con el baile, el oído es uno de los sentidos más importantes de comunicación, conocimiento y comprensión del mundo. Luego, junto a la vista, establece el conocimiento más directo y ambos son sentidos objetivos: se pueden medir. En cambio, como señala Diana Ackerman, el olfato es el sentido mudo (1990). A pesar de ser el más sutil, tiene un parentesco especial y complejo con la memoria; de hecho, es el único que tiene conexión directa con las áreas del cerebro que procesan las emociones y, por ello, su capacidad evocadora es mayor. Con el término de *smellscape*, J. D. Porteous demuestra cómo el olfato juega un papel importante en la organización del espacio y logra, con mucha más fuerza que la vista, sumergirnos en él: "The use of odour in literature emphasizes that while one may stand outside a visual landscape and judge it artistically, as one does a painting, one is immersed in smellscape; it is immediately evocative, emotional and meaningful" (2006, p. 92).

Con todo, el conocimiento del mundo es una experiencia multisensorial; encierra sensaciones visuales, táctiles, auditivas, olfativas y gustativas. En algunas personas incluso se da la facultad de fusionar experiencias sensoriales. La princesa Lherimia en la película *E la nave va* (1985) de Fellini es un ejemplo de sinestesia, ve cromáticamente el sonido, la música y las voces; la voz de su hermano es gris.

Además, el uso de los sentidos es fundamental en la construcción de los espacios literarios. Como dice Ricardo Gullón:

> La atmósfera contribuye decisivamente a la verdad estética de los espacios novelescos. Sensaciones de luz y sombra, ruidos –de mar, viento, árboles, músicas–, contactos con seres vivos –o espectrales– y objetos, olores incluso [...], dan al espacio su peculiar consistencia pues, como ya precisé en otro momento, lejos de estar vacío, depende para su validez estética de la riqueza de su textura (1980, p. 34).

2. Los sentidos en Bucarest

Como se sabe, la idea de lo sagrado oculto en lo profano es una de las predilectas de Eliade. En la ciudad que Eliade muestra en *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*) hay dos tipos de geografía: una tangible, que es la de la urbe en el periodo de entreguerras, y otra sagrada, que subyace por debajo de la primera. A la vez que se muestra un espacio fragmentario y anárquico donde conviven la ciudad burguesa moderna en transformación –de barrios con bulevares, tranvías, cafés, coches– y la vieja capital patriarcal de aspecto rural que se encuentra

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

a las afueras con sus parques, bosques y lagos, también se intuye el espacio ancestral que palpita debajo y que, para Eliade, es más auténtico que el que se ve en la superficie.

Ambos estratos de la ciudad, empero, surgen de una mezcla de impresiones visuales, olfativas y sonoras; especialmente de las dos primeras.

2.1. El gusto y lo sagrado

En el universo literario de Eliade se come solo para alimentarse, e incluso en las situaciones de crisis existencial se renuncia a la comida. Tras morir su mujer e hijo en un bombardeo, el protagonista de *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*), Ștefan, se niega a comer durante días. A lo largo de la novela apenas se menciona alguna vianda y las que aparecen son frugales, generalmente frías, como la de la pensión londinense Oxoniensis, que se describe con detalle: "…una sardina sobre una hoja de lechuga, un filete de lengua ahumada, un trozo de pan, dos bizcochos y una taza de compota" (Eliade, 1955/2001, p. 286). Otras comidas tienen lugar en espacios carcelarios. Detenido bajo la acusación de alojar a un miembro de la Guardia de Hierro en su casa, Ștefan (como hizo Eliade) se niega a firmar una declaración en la que reniega del movimiento legionario a cambio de la libertad; lo hace por una cuestión de principios, en realidad nunca ha simpatizado con el movimiento y firmar algo así significaría declarar que alguna vez formó parte de él.[2] Por ello, es internado en el campo de trabajo de Miercurea Ciuc de donde recuerda las uvas que todavía no están maduras incluidas en el postre. Por otro lado, su amigo Biriș, desde su celda, piensa en el pan negro que el carcelero lleva a sus hijos y lo que debe hacer para ganarlo: pegar a sus víctimas en la planta de los pies y quemársela con un hierro al rojo vivo.

Curiosamente, en los espacios mágicos, que son los que más interesan a Eliade, comer puede ser un acto sacrílego. Este es el caso de la habitación de hotel a la que Ștefan llama *sambô*, que además abre *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*) y reproduce un paraíso encontrado en su infancia.

Sambô es la encarnación de un recuerdo de la niñez de Eliade rememorado en toda su obra y relacionado con un tema trascendental para él, el tiempo. En sus memorias cuenta cómo, alrededor de los dos años, entra a gatas en una estancia cuya puerta estaba siempre cerrada. En su interior, bañada en una luz verde dorada, siente que se detiene el tiempo y encuentra un sentimiento que describe como de calma, de felicidad absoluta. En *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*), Ștefan recuerda cómo, un día, lleva unos caramelos a *sambô*. En el momento de introducirse uno en la boca, comprende que allí no está permitido comer. No consigue saborear ni tragar el caramelo y a partir de entonces la puerta de *sambô* estará siempre cerrada. Como si esto no fuera suficiente, el hombre con bigote que le revela la existencia de este lugar al niño Ștefan se ahoga; él cree que es por culpa suya. Años después, en la habitación de hotel con la que se abre la novela tampoco tiene cabida el sentido del gusto. Él dice no sentir hambre ni sed mientras está en ella, y solo se permite tomar un vaso de agua por sus cualidades mágicas y porque la sed le recuerda su condición humana. En estas pocas referencias se puede ver cómo un sentido, que podría considerarse primario y mundano, adquiere una dimensión metafórica, pudiéndose codear con otros que tradicionalmente tienen una dimensión espiritual. Por ejemplo, el oído.

[2] Eliade reconstruye su pasado en este pasaje. Él mismo explica en sus memorias cómo usa sus experiencias como material narrativo. Esta, junto a un par de frases sueltas aquí y allá en sus diarios, será toda la explicación que dé a quienes le achacaron un pasado legionario y querían unas declaraciones del tipo de las que haría su amigo Emil Cioran.

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

2.2. El oído y la llamada del destino

En el Bucarest que emerge de la novela contrasta el centro moderno, ruidoso, vital y caótico, con la ciudad ancestral silenciosa que aún vive en las afueras y en las callejuelas perdidas de aspecto pueblerino entre bulevares. La rebelión legionaria y posteriormente la guerra llegan a través de alusiones de índole sonora; la explosión de bombas, el estallido de cristales y los gritos seguidos de detonaciones de armas de fuego alternan con un silencio preñado de amenaza. En contraste con la bulliciosa ciudad destaca el bosque; aunque Eliade no reconoce su música. No hay alusión alguna al clásico murmullo del viento entre los árboles, al cantar de los pájaros o a la voz cristalina de los arroyos que corren entre piedras. Hasta la pareja de amantes llega un aroma a heno recién segado y, sin embargo, no son sensibles a sus sonidos ni a su silencio.

Por otro lado, el sonido es parte fundamental de las tormentas que, en momentos clave de la novela, irrumpen en las casas, espacios de refugio, trayendo mensajes del más allá, anunciando milagros o un destino funesto. La ventisca silba, e incluso gime como un animal herido, mientras las ramas de los árboles tiemblan y golpean los cristales con furia: "Entonces, inesperadamente, se desencadenó la ventisca. Oyeron un largo gemido, como si se tratara de una fiera herida, y después sintieron la tormenta de viento y nieve embestir contra las casas" (Eliade, 1955/2001, p. 423). Con un lenguaje no verbal, los rayos y los truenos participan en la conversación, sugiriendo la mano del destino que llama a la puerta.

La llamada recurrente a la puerta que interrumpe, e incluso puede cambiar de forma abrupta el curso de la acción en ciertos momentos, parece más que un simple recurso narrativo. Una puerta, como un umbral, puede representar una entrada simbólica a un nuevo mundo, a una nueva vida; o un paso entre lo profano y lo sagrado, la vida y la muerte. Según Eliade: "… muestra de una forma inmediata y concreta la solución de continuidad del espacio; de allí su gran importancia religiosa, pues siempre se encuentran juntos los símbolos y los vehículos del tránsito" (1943/2005, p. 49). Precisamente, la novela comienza con la apertura de una puerta, la que da entrada a *sambô*. Después habrá muchas más. Entre ellas destacan, la puerta de la casa de Biriş, que, autoritario, aporrea el soldado ruso borracho que va tras una botella de vino el día de Navidad; la de Cătălina, a la que acude su amigo Misu Weissman cuando va huyendo de la caza de judíos; la de Bibicescu, a la que llama Cătălina con vergüenza tras ser víctima de una violación; y la de Antim, donde, a su vez, busca refugio Bibicescu. Pero entre todas esas puertas a las que se llama aún se distingue, por su importancia, la de la habitación *sambô*, que protege un mundo mágico y es golpeada primero, con chocante vigor, por el portero que viene a traer los guantes de Ileana y después, violentamente, por el policía que detiene a Ștefan y con ello clausura esta puerta para siempre.

En la única noche que pasan juntos Ileana y Ștefan, también llaman de manera insistente a la puerta, separando con ello a la pareja que tardará años en volver a encontrarse. Por otro lado, sorprende la porosidad de los tabiques de las habitaciones del hotel bucarestino y del de París. De hecho, la novela comienza cuando Ștefan abre la puerta de *sambô* y escucha la conversación del vecino de la habitación de al lado con tanta claridad que parece no existir un tabique entre ellos.

El silencio que cubre la ciudad hacia el final de la novela es también significativo; es el que certifica la muerte del país. La nieve, con su funerario manto blanco, amortigua todos los ruidos, como lo hace la celda-panteón que no deja pasar sonido alguno y donde Biriş está preso y se siente enterrado en vida: "Los puños se detenían sin fuerza y sin ruido contra la piedra fría y mohosa, como si hubiesen golpeado en la arena" (Eliade, 1955/2001, p. 558). En la oscuridad absoluta, el tacto es el único sentido que le permite explorar el espacio. Su mano tropieza con la pared fría del calabozo, tantea a derecha e izquierda y da toda una vuelta al lugar con su cuerpo pegado a las paredes húmedas buscando una puerta que no encuentra: "No se podía

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

engañar, la puerta era de hierro, estaba húmeda, fría, y habría tenido que sentirla bajo sus dedos" (Eliade, 1955/2001, p. 557).

2.3. Tiempo, vista y luz

El tiempo, dividido en tiempo sagrado y tiempo profano, es un concepto fundamental en la obra de Eliade y está estrechamente ligado a la visión. En su obra científica muestra cómo las sociedades tradicionales asocian a los ciclos de la naturaleza nociones primitivas del tiempo sujeto a repeticiones y concluyen que todo lo que se repite es eterno. Este *Tiempo mítico primordial hecho presente circular* es sagrado (Eliade, 1949/2002, p. 9). En contraste, el tiempo profano, físico-cronológico, es lineal; corre de manera inexorable llevando al ser humano hacia la muerte y, por ello, es opresivo y negativo. La libertad y la inmortalidad, que para Eliade son lo mismo y representan la iluminación, solo se alcanzan al trascender el tiempo profano y refugiarse en el mito. Este tema es el impulso de partida de su obra científica y recorre sus diarios. Asimismo, Eliade experimenta con el tema del tiempo en sus novelas: "In this he follows a particular tradition of Romanian spirituality whose supreme personification is the poet Mihail Eminescu" (Uscătescu, 1969, p. 399). Especialmente es así en *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*), en la que el escritor vuelca su *Weltanschauung*.

A las reflexiones sobre el tiempo Eliade añade la idea fundamental, para él y para la comprensión de la novela, de que al estar bajo la influencia de lo sublime, sea esta de origen artístico o amoroso, el tiempo parece paralizarse o pasar de otra manera y, a su vez, un espacio donde esto sucede, por ejemplo, una iglesia o un bosque, adquiere un carácter mágico. Además, el anhelo de volver a un tiempo eterno para dar sentido al mundo y a la existencia humana marca a sus personajes principales, cuya aparente existencia sin sentido sirve para demostrar la tesis del autor de que lo sagrado se oculta en lo profano. La búsqueda de lo sagrado viene a menudo asociada a una luz.

El ensimismado protagonista tiene la intuición de lo sagrado, está convencido de que hay algo más allá de lo que ven sus ojos, algo más allá de la "realidad profana" y de la muerte. A lo largo de toda su vida busca volver a un tiempo vislumbrado en la infancia en el que no hay muerte y que, para él, es la verdadera realidad. Y logra alcanzar este deseo en determinados espacios a través de puertas que conectan con otras realidades y otros tiempos. Esta conexión se anuncia a partir de una luz, y a menudo de un color, que simboliza una epifanía, un encuentro con lo sagrado. Sus recuerdos más importantes de la niñez (tomados de experiencias de Eliade) están ligados al tiempo, más concretamente a la sensación de su detención o a la voluntad de trascenderlo. Entre ellos, recuerda despertar sobre un carro de heno bajo el cielo lleno de estrellas y tener la viva impresión de que el tiempo no corre. También relata el encuentro, en el bosque, con un lagarto azul verdoso que lo deslumbra por su belleza, andrógina –dice–, y su mirada palpitante de miedo, y no puede olvidar la impresión de quedar paralizados mirándose el uno al otro. En otra ocasión, el cruce con una niña, que también se le queda mirando intensamente a los ojos, lo deja trastornado y con la certeza de que lo que le había ocurrido era decisivo en su vida:

> Debía de tener cinco o seis años cuando una tarde, volviendo a casa cogido de la mano de mi abuelo, vi entre las faldas y los pantalones que se movían a mi alrededor una niña de mi edad cogida ella también a la mano de su abuelo. Nos miramos intensamente a los ojos. Y cuando nos adelantaron, me volvía para seguir mirándola. Ella también se había dado la vuelta y estaba allí, inmóvil. Pasaron así algunos instantes y después nuestros respectivos abuelos nos tiraron de la mano para hacernos andar. Yo estaba trastornado, sin saber la razón, y lo que acababa de ocurrirme era a la vez maravilloso y decisivo (Eliade, 1981/2018, p. 20).

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

Pero entre todas las experiencias que evoca destaca el descubrimiento de la ya mencionada *sambô*, que describe como un rito de iniciación en el espacio de lo sagrado. Aunque estos sucesos (tomados de experiencias del propio Eliade) podrían considerarse cotidianos (la niña es simplemente una niña de su edad; el lagarto es un animal cualquiera; el cielo estrellado, un espectáculo maravilloso pero habitual; y la habitación, tal vez solo una vulgar habitación de hotel), son experiencias que el niño percibe como sobrenaturales. Según Ricketts –biógrafo de Eliade–, estas experiencias son el origen de "…la irrefutable evidencia de contacto con otras dimensiones del tiempo, el espacio, y la realidad" (1988, p. 15), y determinantes en la vida y obra del autor. En sus recuerdos con el lagarto y la niña, parte de la emoción que siente consiste en la profunda identificación visual con ellos. Su mirada se funde con las suyas y siente que son una sola, se disuelven los límites de sus cuerpos, lo que lo transporta a un estado que describe como "de beatitud". En *sambô* este mismo sentimiento está ligado a la luz "sobrenatural" de un extraño color verde dorado que lo transporta al "interior de una uva". El lugar, que podría recordar al útero materno, hace las veces de espacio protector mágico. Según Eliade, la idea no es estar dentro de la fruta, sino que "es la experiencia de una luz" (1979/1980, p. 21).

Así, en todas estas experiencias predomina lo visual; son encuentros inesperados con la belleza que perduran en la memoria del niño. Su innato sentido de lo bello (que lleva a pensar en Platón), y la sensación de paz y de detención del tiempo que experimenta ante su descubrimiento, se asocian a la eternidad, al paraíso. De hecho, Biriş afirma que la obsesión de Ștefan por salir del Tiempo es "…un esfuerzo desesperado para encontrar el estado feliz de la infancia, para volver al paraíso perdido" (Eliade, 1955/2001, p. 445). Lo que puede también expresarse como el deseo de alcanzar un estado de iluminación que conecte con el sentido de la vida; estar en el centro de la luz.

En el transcurso de la historia, Ștefan oscila entre momentos de euforia, en los que está consumido por una llama interior, y desánimo, cuando se ve sumido en las tinieblas de la desesperación. Entonces recurre a una serie de metáforas espaciales iniciáticas para expresar su frustración como ser mortal que vive sujeto al tiempo y a la historia, privado de luz. Se imagina en un laberinto, como el Minotauro; sepultado en el estómago de una ballena, como Jonás; encerrado en una esfera de metal e incluso dentro de un huevo. Su vida es entonces una búsqueda constante de luz: "¡Qué luz tan fantástica! –repetía Ștefan a media voz–. En un día así se puede entender todo, se puede descifrar cualquier misterio" (Eliade, 1955/2001, p. 79).

Precisamente, en casa de Ileana, Ștefan encuentra una luz nueva, dulce, frágil y sobrenatural que le recuerda lo irreversible del transcurrir del tiempo y el hecho de que "…de instante en instante nos acercamos a la muerte…", y, sin embargo: "Además de esa carrera hacia la muerte, hay otra cosa. Esa luz oculta algo" (Eliade, 1955/2001, p. 69). En otra ocasión encuentra la casa de Ileana vacía y le parece adormecida en medio de la oscuridad. Luego, ambos asisten a oscuras a una tormenta mientras él le revela la existencia de su habitación secreta, su preocupación por el tiempo y le confiesa su amor. Los mensajes llegan en forma de luz y sonido, relámpago y trueno (Eliade, 1955/2001, p. 228). Los fogonazos de luz provocados por los relámpagos en medio de la oscuridad declaran el amor de Ileana por Ștefan, que ella no quiere reconocer. En la narrativa de Eliade, el calor desmesurado, que suele preceder a una tormenta eléctrica, anuncia lo sobrenatural, y el rayo, asociado a los dioses de la guerra y a la luz, simboliza la iluminación espiritual y la huida del tiempo:

> Illumination and understanding achieve the miracle of an escape from Time. This paradoxical instant of enlightenment is compared, in the Vedic and Upanishadic texts, to lightning. Brahman is understood suddenly like a flash of lightning (Kena Upanishad, IV, 4, 5). "In the thunder-flash is the Truth" (Kausitaki Upanishad, IV, 2). We know that the

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

> same image of lightning for spiritual illumination occurs in Greek metaphysics and in Christian mysticism (Eliade, 1952/1991, p. 75).

A lo largo de la novela, la irrupción de la luz puede producir una ruptura en la existencia que dé lugar a una epifanía, un encuentro con lo sagrado. A su vuelta de Sighișoara, donde ha conocido a Anisie, Ștefan parece rejuvenecido. Ioana, su esposa, se queda estupefacta cuando lo ve. El cambio se manifiesta en una luz misteriosa que ilumina de lleno su semblante y le recuerda lo irreversible del transcurrir del tiempo y la muerte, cada vez más cercana. Por otro lado, al quedarse ciego Băleanu, "pierde la luz de los ojos" y cree que es un castigo divino (Eliade, 1955/2001, p. 390). Como ya se ha visto, en su celda, Biriş se hunde en la oscuridad privado del sentido de la vista, de luz. Empero, cuando él y Ștefan salen de la oscuridad, que representan la esfera de metal y el vientre de la ballena, alcanzan la iluminación, emergen a la luz renacidos. Lo que recuerda tanto al budismo, en el que se aspira a un nuevo nacimiento, como al Nuevo Testamento, donde se hace un paralelismo entre Jesús y la luz (en el *Benedictus* de San Lucas, se lo saluda como el sol naciente que ilumina a los que habitan en las tinieblas [Lc. 1:78]). En la obra de Eliade, el momento de la muerte, que lleva a un estado de euforia, de paz absoluta, suele anunciarse a través de una luz blanca cegadora. Darie, en la novela "Ivan" (en *Relatos fantásticos* [Fantastic Tales], 1963/1999), dice que la muerte es una gran luz. En *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*) también es así. Cuando Cătălina muere, Biriş siente que la habitación se ha quedado de pronto a oscuras. A la hora de su propia muerte, en cambio, se le ilumina el semblante. Esta "epifanía luminosa" representa un nacimiento a la vida eterna:

> …del hilo de luz surgió una llamarada y Biris echó todo contento la cabeza hacia atrás para poder ver cómo ascendía. La vio tocar el cielo y, al momento siguiente, vislumbró nuevamente la figura resplandeciente y áurea que parecía estar esperándolo allí, en esa hendidura iluminada del cielo: "Es Dios", dijo para sí, sorprendido de poder pensar en ese estado de felicidad incomparable en el que se sumergía y se abandonaba (Eliade, 1955/2001, p. 550).

La muerte en un bombardeo de la mujer y el hijo de Ștefan (Ioana y Răzvan) sucede en Semana Santa,[3] de donde se deduce que esta es de carácter trascendental y los llevará a la eternidad. También en la noche de San Juan se puede dar este milagro, ya que Eliade cree que en el momento de los solsticios el cielo está abierto para los vivos y los muertos.[4]
El nombre de la novela en rumano, *Noaptea de Sânziene*, alude a una fecha importante para el folklore rumano, que coincide con la noche de San Juan. Este motivo es recurrente en la obra de Eliade y está asociado al culto a la Diosa Diana: "Eliade, care îl citase pe Pârvan, spune că „numele de Diana se găsește în vocabula românească zâna. Diana Sancta din Sarmisegetusa a devenit Sânziana (- San(cta) Diana), figură centrală a folclorului românesc"" (Bako, 2019, p. 12). Lo que explicaría la aparición extraña de animales en el bosque, tanto en sus recuerdos de juventud como en su novela. El mito de las Sânzienele, hadas, y a su vez flores, se asocia a la luna, relacionada con la feminidad, y también a los antiguos ritos dedicados al sol: "Ritualul Sânzienelor este legat de mișcarea solară, solstițiul de vară fiind considerat momentul magic în care ființele fantastice devin vizibile ființelor umane" (Bako, 2019, p. 12).

[3] Tradicionalmente este es un momento especial de comunicación entre el Cielo y la Tierra.
[4] Desde su juventud, a Eliade le interesa el simbolismo religioso de esta fecha en el contexto del folclore rumano y europeo y la usa en la novela *Isabel și Apele Diavolului* [*Isabel and the Devil's Waters*]. Incluso hace un paralelismo entre esta fecha y su destino de exiliado vagando por el laberinto existencial en busca de una grieta por la que salir.

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

Una noche de San Juan, en el bosque de Băneasa, Ștefan se enamora a primera vista de Ileana, mostrando la importancia de la vista como órgano principal del enamoramiento.[5] Doce años después de este primer encuentro, los amantes mueren en un bosque parisino mientras la luz de los faros de un coche ciega a Ștefan: "Los seres que han pasado por la llama primera de un amor terrestre terminan en la exaltación de la pura luz", diría Bachelard (1938/1953, p. 187). Esta salida luminosa del Tiempo, justo en el momento en que, de acuerdo con la tradición, se abren los cielos, lleva a la unión espiritual de la pareja ideal en la eternidad, lo que supone cerrar un círculo completo que equivale a la anulación del tiempo.

Ahora bien, Eliade configura los espacios mágicos de su ciudad no solo a través de la luz, sino también del color. Su uso no es casual, sino que forma parte de una estructura metafórica que puede definir a las personas, objetos o animales como extraordinarios. En la simbología mágica, el color verde está asociado al planeta Venus (los magos renacentistas así lo creían),[6] además, evoca la naturaleza en permanente estado de renacimiento (tema fundamental de la novela) y al agua. Representa, pues, este espacio natural inmortal, modelo por excelencia en todos sus matices y, por ello, se podría suponer que es el color elegido por Eliade para mostrar lo sagrado. La oscuridad entre destellos de verde evoca el bosque donde Ileana conoce a Ștefan y se siente segura de su amor. Recordemos que el dorado solar es precisamente el color de las flores con las que en la noche de San Juan las jóvenes hacen coronas para adornarse la cabeza: "…florile denumite sânziene (Gallium verum), de culoare galbenă și parfumate, care înfloresc acum și cărora poporul le atribuie proprietăți apotropaice și divinatorii tocmai cu ocazia acestei sărbători solstiţiale" (Bako, 2019, pp. 13-14). Verde con destellos dorados es precisamente el color de los ojos de Ileana: "…de un verde sobrenatural que, a cada sonrisa, brillaban con un resplandor dorado" (Eliade, 1955/2001, p. 225), el mismo color que en la "extraña penumbra" brilla en *sambô* y también en casa de Antim a través de las contraventanas y cortinas verdes siempre cerradas. Esta casa, como su propietario, vive en la nostalgia del pasado, al margen de la historia. Mientras que el verde es asimismo el color de la luz que marca los espacios extraordinarios en otras obras de Eliade, por ejemplo, Shambala, en *Secretul doctorului Honigberger* (1940) (*The Secret of Dr. Honigberger*), y el *bordei*, de *El burdel de las gitanas* (*With the Gypsy Girls*) (1969/2003a). En todos estos lugares la luz, junto al color, sugiere un espacio fuera del tiempo y de las contingencias humanas.

También hay otros colores que son importantes en la novela, pues remiten a episodios clave de la infancia del protagonista. El raro colorido del pelo de Ileana, entre azul, negro y plateado, le recuerda a Ștefan a una rara especie de pensamiento: la flor que descubrió maravillado de niño en su primera visita al parque de Çismigiu. Allí también Biriș se encuentra de niño con la muchacha de ojos verdes con veladuras de azul que le hace pensar en Ileana. Otra vez los recuerdos de experiencias de la niñez remiten a un color y marcan sus vidas y sus afectos. En contraste, el color del pelo de la salvaje y fogosa Stella Zissu, que encarna a Circe y es pelirroja como otros personajes femeninos de las novelas de Eliade –así es la gitana de *La țigănci*– es el mismo de la falda de aquella niña que mira intensamente a los ojos a Ștefan cuando eran pequeños y cuya memoria es imborrable para él. También es este el color de la blusa de lunares que porta Ileana en la única fotografía que Ștefan conserva de ella ¿será porque evoca el color del metal del planeta Venus? El nombre de Ileana lleva al de Leana la protagonista de *În curte la Dionis* cuyo anagrama es ANAEL, el nombre del arcángel que gobierna Venus:

> O anagramare a numelui LEANA ne conduce însă în zona magicului și al esoterismului, cu posibile trimiteri ulterioare spre poemul Luceafărul, al lui Mihai Eminescu, deoarece

[5] Idea que se halla ya en la antigüedad grecolatina.

[6] Eliade pasa su último año de universidad (1928) en Italia, donde estudia las corrientes hermetistas y "ocultistas" (la cábala, la alquimia) en la filosofía del Renacimiento italiano. Este fue el tema de su tesis de licenciatura.

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

> anagrama obținută este ANAEL, numele Arhanghelului care guvernează planeta Venus, Luceafărul de dimineață și de seară, a cărui semnificație este „a străluci". Dacă adăugăm faptul că metalul acestei planete este arama, metal de culoare roșie, înțelegem de ce anumite personaje feminine ale prozei lui Eliade au părul roșu… (Floria, 2016, p. 125).

El azul, color que tiñe el recuerdo de niñez de aquel lagarto que impresiona a Ștefan, es el de las flores que crecen entre la mala hierba sobre las ruinas de la casa donde murieron Ioana y Răzvan. Además de representar al alma humana y la fugacidad del tiempo, en la novela las flores apuntan a la permanencia del alma de los muertos y su color es significativo. Podrían tratarse de aciano, achicoria (que crecen en Europa Central) o violetas, asociadas a la Virgen María, símbolo de humildad y modestia (cualidades que adornan también a Ioana). El color del cielo y del mar está asociado a lo sagrado (el manto de la Virgen suele ser del valioso color lapislázuli, sobre todo a partir del Renacimiento) y a lo eterno (en Europa del Este, el azul se identifica con la inmortalidad). En *Zur Farbenlehre* (*Theory of Colours*) (1810/2016), Goethe señala que el azul atrae y a la vez arrastra a un sentimiento de melancolía. La flor azul representa el anhelo y el amor y será símbolo central del Romanticismo a partir de la obra de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802/2007), donde en una cueva brilla entre flores de todos los colores y conmueve al joven que solo tiene ojos para ella.

El cuadro, resultado de muchas capas de pintura que Ștefan pinta una y otra vez en la *sambô* parisina en un intento de plasmar la imagen de un coche "desaparecido"[7] en el bosque bucarestino y descifrar su misterio, muestra una espiral sinuosa que parece un laberinto. Quizás, dice Eliade, porque, en París, el protagonista (como su creador) está perdido en el laberinto del exilio (1955/2001, p. 489). Sin embargo, según Ștefan, la clave del cuadro está en el color: no logra ver el coche que lo lleva a Ileana porque no consigue encontrar el matiz justo del morado. Este color, mezcla del azul y el rojo, remite a la nostalgia y a una fuerza espiritual y mental, pensamiento y pasión. El morado también destaca en los lirios del valioso Luchian, el cuadro que falta en casa de Antim y cuya combinación de especies de flores, que florecen en distintas épocas del año y por lo tanto no se dan juntas en la naturaleza, se interpreta como la negación del paso del tiempo.

Por otro lado, el color blanco se asocia a la luminosidad y a la pureza. El *edelweiss*, 'estrella alpina', la flor blanca como la nieve de las cumbres, se asocia a la espiritualidad por crecer más cerca del cielo y también al amor, ya que representa la culminación del ascenso para los montañistas que la llevan a la amada como prueba de su amor. Este es el color de la casa de Anisie: "Allí, en ese país lejano, hay una casa blanca a la que nadie puede acercarse. No puede acercarse porque es muy blanca y no la ve nadie" (Eliade, 1955/2001, p. 326). El color la protege: "La blancura de los muros –dice Bachelard– protege, por sí sola, la celda del soñador" (1957/2018, p. 267). Al no ser un espacio real, no se ve con los sentidos físicos: "Nadie puede verla –dice Eliade– porque está encantada" (1955/2001, p. 326). Hay que ser un iniciado, recorrer el camino que lleva a la libertad y al conocimiento, verla con el ojo interior.

Una parte importante de la narración de la novela transcurre durante la guerra (en Londres y en Bucarest). Entonces destacan en el cielo el rojo y el amarillo, colores del fuego. Luego, acabada la contienda, Bucarest pierde su luz, su brillo, y aparece sumergida en una nube de polvo; comienza a salir de la realidad.

[7] Ștefan recuerda haber visto un coche en el que Ileana llega a Băneasa en la noche de San Juan y cree que después se esfumó, precisamente a medianoche (como la carroza de Cenicienta que se convierte en calabaza). A lo largo de la novela, la búsqueda del coche es una constante que estructura el relato. Su extraña "desaparición" flota sobre aquel primer encuentro y la posterior relación de la pareja, y se convierte en una obsesión para él, que lo busca en todos los coches que se cruzan en su camino.

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

2.4. El olfato y el recuerdo

El sentido del olfato, ligado de forma más básica a las emociones que ninguna imagen o sonido y de una manera más inmediata, es capaz de llegar mucho más atrás en el pasado y despertar con más fuerza los recuerdos de la niñez. Por ello es valioso para Eliade, que da gran importancia a la memoria a la hora de interpretar su vida y reescribirla, así como para rescatar el pasado mítico originario recogido en las leyendas, clave en la comprensión del presente y, sobre todo, para huir de la muerte que representa el olvido.

En su narrativa, Eliade utiliza el olfato para definir los espacios. En *El burdel de las gitanas* (*With the Gypsy Girls*) (1969/2003a), Bucarest huele, para Gavrilescu, a fruta y a la carne que asan en los jardines en el verano, mientras que la casa de las gitanas huele a hojas de nogal aplastadas. Dominic Matei, en *Tinereţe fără tinereţe* (*Youth Without Youth*) (1976/1978), reconoce su calle por el olor de los tilos en flor (los tilos son símbolo de la espiritualidad rumana por la influencia del poeta nacional Eminescu). También Ileana, en *Nuntă în cer* (*Marriage in Heaven*) (1938/2003b), se orienta por la ciudad a través del olor. Cada barrio huele diferente y ella los distingue desde lejos por su olor. Para Mavrodin, la tortilla de la calle Dimitrie Onciul era especial, tenía un olor misterioso a aire, mientras que Petru Anicet asocia la pobreza y desesperanza en Mătăsari con un olor húmedo a agua y barro que le evoca la muerte. Asimismo, en el Bucarest de *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*), son frecuentes las referencias de índole olfativa. De hecho, el recuerdo de un olor puede configurar un espacio e imponerse a la realidad física del mismo. No es lo mismo el olor del barrio elegante de Cotroceni que el del final de trayecto del tranvía donde vive Biriș.

Entre los espacios que aparecen marcados por un olor se encuentra el ya mencionado campo de concentración de Miercurea Ciuc. La estancia de Ștefan allí está asociada al olor a sebo caliente que ondea por el lugar y le repugna, tanto como lo hará el olor a guiso de cordero que hacen en un infiernillo sus vecinos del hotel parisino. Sin embargo, es capaz de abstraerse de ello evadiéndose en un espacio suyo, interior, sustentado en el recuerdo del beso que le había dado a Ileana, bajo un paraguas, en plena calle. Así, el espacio recreado de la memoria se impone sobre el real. Como hacía de niño, cuando le bastaba con evocar la imagen de la niña de la falda roja, a pesar de no haber cruzado una palabra, para entrar en un estado de paz y beatitud que nunca había experimentado antes: "…mi cuerpo no era sino un suspiro, cuya maravillosa irrealidad parecía durar siempre" (Eliade, 1981/2018, p. 20), ahora el recuerdo del beso que le dio a Ileana lo transporta fuera del campo.

Entre los ejemplos de uso del olor en la literatura, Isabel de Riquer escoge uno para ilustrar su importancia en la memoria, la "Sala de las Imágenes" [Hall of Images] de la leyenda de Tristán e Iseo (leyenda favorita de Eliade y a la que se hace alusión en distintos momentos de la novela) (2007). En esta parte de la leyenda, se cuenta cómo Tristán, para no olvidar a Iseo que ha regresado junto al rey Marco, manda construir una escultura de ella con la que habla y a la que acaricia y besa. En ciertas oquedades de esta escultura se sitúan flores que evocan el perfume de su amada. De este modo el olor fija en la memoria y en el corazón de Tristán el recuerdo de ella. Después de su primer encuentro en el bosque queda en la memoria de Ștefan el olor de Ileana. Aunque apenas hayan estado unas horas juntos, él presiente por el olor que los guantes que le ha traído el portero no son de ella: "Parece que no son los suyos, se dijo incrédulo. No parece este su perfume…" (Eliade, 1955/2001, p. 23). El olor confirma su instinto, no la sintió más cerca de él al tocar los guantes y, por ello, deduce que no deben de ser de ella.

También Biriș asocia el olor al recuerdo. Al recaer en su enfermedad, siente que a su alrededor flota un olor a petróleo que lo impregna todo, ropa y cuerpo, y se mezcla con el del tabaco. Este olor lo lleva a su adolescencia, cuando se resfría en el primer invierno de la

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

postguerra y tiene que guardar cama durante una semana en casa de su tía Viorica. Aún no se ha instalado la luz eléctrica y en su habitación empapelada con flores de color trigo verde (cómo no, de color verde dorado) hay una gran lámpara de petróleo. Al quitar el globo de cristal y sacar la mecha, le llega un fuerte olor a petróleo que lo marea y en ese momento siente un gorgoteo de sangre caliente y salobre en la garganta. Escupe en la mano a la vez que intenta poner el globo de vuelta. La llama de color amarillo rojizo de la lámpara lo ciega entre nubes de humo. Desde entonces asocia el olor a petróleo con la sangre.

Como se ha visto, *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*) se abre con la entrada a un espacio significativo en la novela que, a su vez, recrea un hallazgo decisivo en la infancia del propio escritor y del protagonista. En el primer esbozo de descripción de *sambô*, el olor, junto al calor, es lo primero que la caracteriza: "En la habitación hacía calor y se olía a polvo" (Eliade, 1955/2001, p. 19). Eliade guarda sus espacios mágicos del mundo exterior que puede distraer de la realidad más profunda y mira hacia dentro con el ojo interno. Así logra llegar a un estado de consciencia superior. Como un cuarto secreto, *sambô* permanece siempre cerrado y por ello huele a polvo, además, situado en una ciudad que en verano es muy caliente, adentro hace calor (precisamente el calor desmesurado anuncia, en la obra de Eliade, lo sobrenatural). De manera que al olor, consecuencia del hermetismo, se suma la sensación de calor, además de la vista (el juego de penumbra y luz verde), el sonido (extrañamente permeable al ruido del exterior) y el gusto (inexistente, pues en ella no se puede ingerir ningún alimento), para sugerir un espacio sagrado fuera del tiempo.

El olor a habitación cerrada interviene también en la descripción de otros espacios interiores. Por ejemplo, en la del salón en penumbra entre reflejos verdes de Antim. A pesar de dar a un jardín, las pesadas cortinas de los balcones del salón no solo bloquean la luz del sol, sino también la brisa de la calle. De igual modo es así en el pequeño apartamento donde Ștefan se recluye huyendo del mundo después de la muerte de Ioana y Răzvan. Sin embargo, en contraste con las habitaciones oscuras y de aire enrarecido, aquí se hace presente el olor de la naturaleza. Al entrar Irina y abrir las ventanas de par en par, el olor a polvo y a cerrado se sustituye por el de hojas frescas, tierra mojada y rosas silvestres, lo que corta la conversación, aligera el ambiente y, en un gesto simbólico, anima a Ștefan a enfrentarse a la realidad y encarar el futuro: "[s]intió de pronto el frescor de la noche y el perfume de las flores del jardín. Sin ningún motivo, se sintió feliz" (Eliade, 1955/2001, pp. 87-88). De la misma manera, el olor áspero y embriagador de los árboles le da fuerza y ganas de vivir a Biriș, internado en un sanatorio en medio del bosque, y contrasta con el olor de ácido fénico y creolina del hospital militar de Brasov a donde lo llevan poco antes de morir y tiene la certeza de yacer en una cama en la que recientemente ha muerto alguien. Allí el olor se suma a los sucios cristales para dar una imagen siniestra.

En Bucarest huele a hojas marchitas, a tierra mojada y a lluvia, y, sobre todo, huele a flores. En la novela, las flores aparecen por todas partes, en cuadros, arriates, descampados y jardines, y lo hacen ligadas al olor. El olor de flores más frecuente es el de rosas. En la ciudad de pequeños jardines y parques entra por las ventanas de las casas, a veces junto al de las lilas, en primavera, o al de tierra mojada en verano; lleva mensajes y contrasta con las habitaciones herméticas. A la habitación de la actriz de teatro Cătălina llega un lejano olor a lilas por la ventana, ¿anuncia, tal vez, la presencia de lo espiritual? Poco antes de morir, Cătălina sueña con flores: "Los jardines estaban cuajados de flores. Yo te las enseñaba y tú me decías: 'Esa flor no la conozco, y aquélla tampoco'", le cuenta a Biriș (Eliade, 1955/2001, p. 437). También Biriș sueña con flores y con Cătălina y habla en sueños: "¡Le decías que ibas a sacarla a pasear al jardín y a cubrirla de flores, y mientras a ella la metían en la fosa y la tapaban con tierra! ¡Cătălina, pobrecilla, pobrecilla...!" (Eliade, 1955/2001, p. 439).

Algunos espacios se asocian a un olor particular que los define. La primera vez que Ștefan va a visitar a Ileana lo sorprende un vivo olor a clavo, quizá porque este purificador

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

natural se empleaba como protección y especialmente en rituales relacionados con el amor. En sus visitas, él siempre le lleva flores. La mayor parte de las veces son muguetes, que se distinguen precisamente por su intensa fragancia. Su nombre científico, *Convallaria majalis*, se puede traducir como 'lo que pertenece a mayo', también se conocen como campanas de mayo, escalera de Jacob y lágrimas de María, en alusión a las lágrimas de la Virgen María por la muerte de su Hijo que se convirtieron en lirios de los valles. La misma transformación que habrían sufrido las lágrimas de Eva, según la tradición, cuando fue desterrada del Edén. En el extrarradio de la ciudad de calles sin adoquinar, jardines abandonados y barracas, huele a flores de campo, manzanilla silvestre y dondiego de los caminos, mientras que en el reino de Anisie flota un olor dulce a rosas salvajes. También huele a flores en la Alameda portuguesa donde se encuentran Ileana y Ștefan; ahí, el olor a rosas se une al de azucenas. La azucena se identifica con la Virgen por su color blanco, que recuerda a la inocencia y la castidad, y por su delicado aroma.

Además del color rojo, la ciudad en guerra también se caracteriza por su olor. Los barrios en llamas, con el cielo ensangrentado como telón de fondo, exhalan un penetrante olor a humo, hollín y petróleo, mezclado con cemento. Sin embargo, el olor que domina en la novela es el del bosque, del que siempre tiene nostalgia el protagonista. En la Rumanía ancestral, folclórica, el bosque verde es un espacio cargado de simbolismo más allá de la muerte, es una metáfora de la eternidad y un lugar de refugio: "'El bosque es hermano del rumano' dice uno de los proverbios más importantes entre los descendientes de los dacio-romanos" (Eliade, 1943/1943, p. 20). Y así lo trata Eliade en su narrativa. Los rumanos, como lo han hecho siempre a lo largo de su historia, se repliegan en el único espacio a salvo del tiempo histórico y auténticamente mítico. El bosque no es solo modelo para un color, también lo es para un olor que representa la disolución de la ciudad destruida por las bombas y vuelve al espacio natural eterno y se integra de nuevo en la naturaleza. Así, lo que queda de la humanidad se refugia en las ciénagas y el olor a bosque se acaba imponiendo sobre todos los demás.

El título de la novela en francés, *Forêt interdite* (1955) (idioma de la primera edición), hace referencia a este espacio clave en la novela. Sin embargo, como el nombre indica, es un sitio prohibido, apto sólo para iniciados (Eliade dirige su novela a un lector que está dispuesto a "iniciarse"), y penetrar en él implica salir del tiempo profano y entrar en uno trascendental, en un espacio sagrado donde rigen otras reglas y la razón pierde su poder.

La iglesia también huele a bosque; el olor a incienso y a velas se confunde con el de hojas frescas. Al final de la novela, bajo la luz suave y dorada del otoño, con las aceras aún destrozadas y los escombros entre la hierba, la ciudad bulliciosa del pasado pertenece al recuerdo (Eliade, 1955/2001, p. 441), mientras la nueva, viva estampa de la desolación, huele a bosque y a cementerio abandonado: "Este país –anuncia Ștefan– se convertirá en un cementerio" (Eliade, 1955/2001, p. 509). En la ciudad en descomposición, ambos olores se confunden. Después, con la llegada del nuevo régimen que mata lo que queda de vida, efectivamente la ciudad hiede a cementerio, a muerte. Todo en la novela apunta a la destrucción del final de un ciclo y la muerte dará paso al resurgir de un hombre nuevo.

El tiempo "fantástico" del que habla Eliade, que marca el principio y el final de la novela, sucede en el bosque y lo hace en un momento extraordinario: la noche de San Juan. Así, en esta fecha, en un bosque a las afueras de Bucarest coinciden de forma misteriosa Ștefan e Ileana, y doce años después, en otro bosque a las afueras de París, lo hacen de nuevo y, juntos, salen del tiempo físico. La historia de amor que empieza en un bosque a las afueras de Bucarest termina en un bosque parisino. El bosque Royaumont, a las afueras de París, recuerda al de Rumanía en el paisaje y en el olor:

> —El olor de este bosque me recuerda los bosques de nuestro país –dijo Ștefan–. Se diría que estamos en un bosque de Rumanía.

Vol. 9 No 1 (2026)
ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

> —Es verdad –dijo Ileana bajando repentinamente la voz–. Al principio no me percaté de ello, pero así es. Hay un olor a bosque como en nuestra tierra... (Eliade, 1955/2001, p. 608).

3. Conclusiones

En este artículo se hace una lectura de *La noche de San Juan* (*The Forbidden Forest*) de Mircea Eliade a través de los cinco sentidos. La ciudad de Bucarest, escenario de la mayor parte de la narrativa del escritor, surge de su novela sobre todo a través de una mezcla de impresiones visuales, sonoras y olfativas.

En su búsqueda de una salida del tiempo profano y el regreso a la dimensión de lo sagrado, que Eliade ya entrevé de niño, cobra gran importancia la luz. Esta simboliza una epifanía y altera el curso natural del tiempo, tema fundamental de toda su obra. Se observa que algunos de los recuerdos más importantes de la niñez del protagonista, inspirados en los del escritor, que marcan su vida y su pensamiento, están inseparablemente ligados al tiempo, a la luz y al color. Este es el caso del color azul del lagarto que sostiene la mirada del niño Ștefan y el rojo de la falda de la niña de ojos intensos, y, sobre todo, la luz "sobrenatural" de un extraño color verde dorado de *sambô* que delata su carácter sagrado. Así, el encuentro con lo sagrado se manifiesta a través de una luz y un color que lo revelan, y el camino del héroe es ir en pos de ambos. Cuando los personajes logran alcanzar la iluminación, dejan atrás sus prisiones terrenales. Por otro lado, la muerte, puerta de paso a otra dimensión del ser, es un camino de luz. Así, en el momento de la muerte, surge una luz que simboliza la ascensión, ciega y trae un estado de euforia, de bienestar, de paz absoluta.

Eliade también define sus espacios a través del más evocador de los sentidos asociado a lo mágico, el olor. Por encima de los demás, destaca el olor a cerrado que simboliza lo sagrado en la habitación mágica y en otros espacios, el de enfermedad en los hospitales por los que pasan los personajes, y el hedor a sebo de la cocina del campo de concentración. Todos ellos contrastan con el aroma de la naturaleza, el de la tierra fresca y la lluvia, y el de las lilas y rosas en los jardines de Bucarest. No obstante, el olor que finalmente se impone por encima de todos los demás es el del bosque; de hecho, a medida que la guerra avanza, el espacio urbano se va deshaciendo y vuelve a la naturaleza, lo que se muestra en cómo su fragancia se apodera de la ciudad. Después, el nuevo régimen se condensa en el tufo a muerte, a cementerio; y este es el olor que prevalece.

En su larga novela, el historiador de religiones vuelve a la vida a una ciudad que, bajo una apariencia profana, es epifánica, que esconde puertas que llevan a lo sagrado, donde el sufrimiento tiene sentido y la muerte es el paso a un estado de dicha envolvente, en definitiva, un camino de luz, símbolo de la ascensión.

Referencias:

Ackerman, D. (1990). *A Natural History of the Senses*. Random House.

Arnheim, R. (1997). *Visual Thinking*. University of California Press. (Original work published 1969).

Bachelard, G. (1953). *El psicoanálisis del fuego* [The psychoanalysis of fire] (E.G. Barilari, Trans.). Schapire. (Original work published 1938).

Bachelard, G. (2018). *La poética del espacio* [The poetry of space] (E. de Champourcin, Trans.). Fondo de Cultura Económica. (Original work published 1957).

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

Bako, A. (2019). Reprezentări și funcții ale sânzienelor în proza românească. Scurt studiu comparativ [Representations and Functions of the Midsummer Night's Fairies in Romanian Fiction. A Short Comparative Study]. *Incursions into the Imaginary*. (10), 11-23. https://doi.org/10.29302/InImag.2019.10.1

Classen, C. (1993). *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. Routledge.

Eliade, M. (1937). Folklorul ca instrument de cunoaștere [Folklore as a tool of knowledge]. *Revista Fundațiilor Regale* [The Royal foundations magazine], (4), 136-152.

Eliade, M. (1940). *Secretul doctorului Honigberger* [The secret of Dr. Honigberger]. Socec.

Eliade, M. (1943). *Los rumanos. Breviario histórico* [The romanians. Historical breviary] (E. Navarro, Trans.). Editorial Stylos. (Original work published 1943).

Eliade, M. (1978). *Tinerețe fără tinerețe* [Youth without youth]. Societatea Academică Română. (Original work published 1976).

Eliade, M. (1980). *La prueba del laberinto*. *Conversaciones con Claude-Henri Rocquet* [Ordeal by labyrinth: Conversations with Claude-Henri Rocquet] (M. R. Gallego Urrutia, Trans.). Ediciones Cristiandad. (Original work published 1979).

Eliade, M. (1988). *Autobiography 1937-1960* (M. L. Ricketts, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1973).

Eliade, M. (1991). *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism* (P. Mairet, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1952).

Eliade, M. (1999). *Relatos fantásticos* [*Fantastic tales]* (L. F. M. Claros, Trans.). Kairós. (Original work published 1963).

Eliade, M. (2001). *La noche de San Juan* [The forbidden forest] (M.R. Gallego Urrutia, Trans.). Herder. (Original work published 1955).

Eliade, M. (2002). *El mito del eterno retorno* [The myth of the eternal return: Cosmos and history] (Ricardo Anaya, Trans.). Alianza/Emecé. (Original work published 1949).

Eliade, M. (2003a). *El burdel de las gitanas* [With the gypsy girls] (J. Garrigós, Trans.). Siruela. (Original work published 1969).

Eliade, M. (2003b). *Nuntă în cer* [Marriage in heaven]. Humanitas. (Original work published 1938).

Eliade, M. (2005). *La isla de Eutanasius* [The island of Eutanasius] (L. E. Iñigo Fernandez, Trans.). Trotta. (Original work published 1943).

Eliade, M. (2018). *Las promesas del equinoccio* [The promises of the echinox] (L. E. Iñigo Fernandez, Trans.). Taurus. (Original work published 1981).

Floria (Danciu), L. (2016). Între cântec și descântec. Construcțiile magicului poetic. În curte la Dionis, de Mircea Eliade [Between Cantation and Incantation. The Architecture of the Magical Poetics. In the courtyard at Dionysos, by Mircea Eliade]. *Incursions into the Imaginary*, (7), 115-136. https://doi.org/10.29302/InImag.2016.7.6

Goethe, J. W. (2016). *Zur Farbenlehre* [Theory of colours]. Hofenberg. (Original work published 1810).

ISSN: 2003-0924

Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0

Gullón, R. (1980). *Espacio y novela* [Space and novel]. Clarasó.

Novalis. (2007). *Heinrich von Ofterdingen* [Heinrich von Ofterdingen]. Suhrkamp Verlag. (Original work published 1802).

Pinker, S. (1997). *How the mind works*. Penguin.

Porteous, J. D. (2006). Smellscape. In J. Drobnick (Ed.), *The Smell Culture Reader* (pp. 89-106). Berg.

Ricketts, M. L. (1988). *Mircea Eliade: the Romanian roots, 1907-1945*, Vol. 2. East European Monographs Boulder. Columbia University Press.

Riquer, I. de (2007). La evocación por el olfato [Evocation by smell]. *Revista de Filología Románica* [Journal of romance philology], Anejo V, pp. 47-54.

Uscătescu, G. (1969). Time and destiny in the novels of Mircea Eliade. In J. M. Kitagawa & C. H. Long (Eds.), *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade* (pp. 397-406). The University of Chicago Press.

ISSN: 2003-0924