

andreea vlădescu

CONTINENTELE
FICȚIUNII

Logos

Andreea Vlădescu
•
Continentele ficțiunii

Andreea VLĂDESCU

Continentele ficțiunii

Apărut: București 2000

© Editura LOGOS
Toate drepturile rezervate

Ed. LOGOS
Adresa poștei:
OP 4 CP 48 București

Tel./fax (021) 327 14 78
E-Mail: office@logos.tm.ro

ISBN: 973-98278-6-1

1. Periplu comparativ

Funcțiile dramatice ale limbii la I.L. Caragiale și E. Ionesco

Lectura comediilor lui Caragiale relevă existența unei semnificații complete a enunțului dramatic, care implică o relație nuanțată între comic și tragic. Ca elemente ale acestei semnificații, „ceea ce este spus” determină dimensiunea comică a dramaturgiei sale, perspectiva, și „ceea ce nu este spus” – dar este sugerat – conferă caracterul tragic.

Contactul intim între tragic și comic dezvăluie, într-un plan mai profund decât cel al comediei situațiilor individuale, tragicul condiției umane, absurdul existenței mimetice, redusă la automatism, în cadrul mic-burghez, închis, limitat, lipsit de orizont. Reîntoarcerea către tragic, prin depășirea individualului și orientarea către general-uman, realizată prin selectarea anumitor mijloace de expresie, constituie principala premisă a dialogului dintre creația lui I. L. Caragiale și dramaturgia actuală.

Afinitățile dintre Ionesco și Caragiale, recunoscute de primul în *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, și evidente în tematica și în construcția pieselor, justifică apropierea celor doi mari creatori. Pe lângă apartenența la același spațiu cultural și crearea operelor în momente de criză ale dramaturgiei (dominat de stereotipie și de canoane, în cazul lui Caragiale; marcat de căutări și de reformulări, în cel al lui Ionesco), cei doi dramaturgi se regăsesc în primul rând în descoperirea esenței tragice a comicului. Punctul de plecare în ambele cazuri este reîntoarcerea la conflictul fundamental al tragediei, reformulat în termenii raportului dintre individ și sistem: sistem limitat social (înscris pe coordonate spațio-temporale riguroase, în creația lui Caragiale) și arhetipal (care

transcende istoricitatea umană ca destin aflat dincolo de istorie, la E. Ionesco).

La Caragiale, condiția umană este limitată la existența închistată din care individul *nu poate*, dar nici *nu vrea* să evadeze. Personajul caragialian nu poate evada, pentru că lumea exterioară lui, la toate nivelurile sociale, este oriunde identică cu sine însăși, guvernată de aceleași principii: apărarea cuplului devenit de mult triunghi conjugal (*O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*), susținerea și proclamarea „dezinteresată” a adeziunii la înalte „idealuri” (*O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*, *Conul Leonida față cu reacțiunea*). Personajul lui Caragiale nu vrea să evadeze, nu vrea să se opună sistemului. Eroul trăiește drama acceptării totale a jocului social, într-o societate care ajunge să mimeze ea însăși existența. Sistemul se închide în propriul canon al apărării exasperante a aparenței care ascunde banalitatea și automatismul. În aceste condiții, lumea interioară se dizolvă. Integrarea deplină în societate înseamnă ruperea de sine, personajele ajung să simuleze stări, sentimente, într-un echivoc joc al măștilor interschimbabile. Acțiunea se încheie exact în punctul de pornire, fără să se fi produs vreo schimbare notabilă: cuplurile își continuă tihnite existența infidelă (*O noapte furtunoasă*), grupările politice rămân aceleași (*O scrisoare pierdută*), viața reintră în formele ei convențional-ceremoniale (*Conul Leonida față cu reacțiunea*).

La Eugen Ionesco, individul este agresat din exterior. El este un refuzat al sistemului, constrâns mereu la „supunere”. Drama sa constă în voința de a rămâne făptură umană, în încercarea desperată de a-și păstra umanitatea în condițiile unui sistem dezumanizat și dezumanizant.

Revenirea la tragic, atât în cazul lui Caragiale, cât și în cel al lui Ionesco, se realizează prin deplasarea interesului de la dramatismul exterior (de situație) la cel interior (pur) al condiției umane. Pentru reliefarea acestuia, Caragiale și Ionesco pun accentul

pe limbaj. În piesele lor, *funcția caracterologică*, clasică, a limbajului nu se pierde, ci se nuanțează și se completează prin altele: **funcția de reprezentare**, indisolubil legată de o nouă viziune asupra teatrului, **funcțiile de identificare și de generalizare**, care depășesc nivelul psihologicului în structurarea personajului și, în sfârșit, *crearea prin cuvânt* a unei **realități paralele**, distincte de lumea cubului scenic, în care se mișcă eroii.

Funcția de reprezentare este strâns legată de intenția definitorie a teatrului modern de a vizualiza, eliminând discursul, asigurând existența personajului dincolo de verb. De aceea, în construcția pieselor, accentul este deplasat de la conținutul mesajului la *actul comunicării*. În cursul comunicării dramatice tradiționale, „progresia dialogului se confundă cu aceea a piesei” (Paul Vernois). La Caragiale și Ionesco, limbajul dramatic nu transmite, nu prezintă gradat, ci *reprezintă*, deoarece personajele sunt simple forțe dramatice surprinse în momentul de criză. Ele nu comunică, ci *se comunică*. În actul comunicării, lipsește însă una dintre verigi: mesajul real cu conținut propriu – în cazul lui Caragiale; însuși codul comunicării – la Ionesco.

Prezentând degradarea esenței proprii a mesajului până la schema convențională, Caragiale urmărește în comedii mecanismul acestui proces la nivelul locutorului, ceea ce permite, pe de o parte, caracterizarea realistă, iar pe de alta, depășirea psihologicului prin atingerea zonei general-umanului. Identitatea personajelor caragialiene este conferită de deformările logice și lingvistice ale exprimării. Exacerbarea individualității determină însă pierderea identității, generalizarea, integrarea ei în categorii limitate și distincte în raport cu sistemul. Ceea ce identifică personajul este formula; mecanismul gândirii și maniera de exprimare sunt integratoare. Replici ca / „Eu am ambiț, domnule, când e vorba la o adică de onoarea mea de familist...” „...eu negustor... să mă pui în public cu un bagabont ca ăla, nu face...” „eu de! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale nu vine bine...” (*O noapte*

furtunoasă, Actul I, Scena I) / sau / „Ai puținică răbdare... zic...” (*O scrisoare pierdută*, II, I) / ori / „...pui mâna întâi și-ntâi pe «Aurora Democratică»,...” (I) „Unde mi-este gazeta? (*nervos*) că dacă o fi să fie revoluție, trebuie să spuie la «Ultime știri». Unde mi-e gazeta?” (IV), *Conul Leonida față cu reacțiunea* / devin **clisee verbale**, care trădează inerția, stereotipia. Ele sunt specifice personajelor care sunt perfect adaptate și vor să mențină cu orice preț sistemul (Jupân Dumitrache, Trahanache, Conul Leonida).

În plan general-uman, aceste formule obsedant repetate sugerează reducerea existenței la monomanii, limitarea la un derizoriu ceremonial cotidian, incapacitatea depășirii universului imediat. **Falsul silogism** („...unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are...”, *O scrisoare pierdută*, I, III), specific aceleiași categorii, subordonează logica, imperativului major al temporizării, al plonjării în pura gratuitate a mimării gândirii.

Pentru personajele care urmăresc integrarea în sistemul social, *cuvântul* devine forța propulsoare care le impune. Rică Venturiano, Nae Cațavencu, Tache Farfuridi nu acționează atât cât vorbesc. De aici, abundența stilurilor: epistolar, publicistic, oratoric etc. Pierzându-și semnificația prin utilizarea în contexte stereotipe, gata elaborate, cuvântul nu transmite, ci mimează comunicarea. Dincolo de corectitudinea gramaticală, de menținerea ritmului unui mesaj, articolele nu relatează nimic: „Democrațiunea romană, sau mai bine zis ținta Democrațiunii romane este de a persuadea pe cetățeni, că nimeni nu trebuie a mânca de la datorii-le ce ne impun solemnamente pactul nostru fundamentale, sfânta Constituțiune...” (*O noapte furtunoasă*, I, IV).

Discursurile trădează totala dizolvare în confuzie a logicii. Ele devin manifestări formale ale unei luări de poziție, simple gesturi oratorice, în esență fără interes, pentru că mesajul este cunoscut. Se pierde astfel conținutul mesajului (prin lipsa de interes a interlocutorilor), dispare posibilitatea comunicării (din incapacitate

intelectuală). Oratorul nu este surdo-mut (ca în *Scaunele*), dar nu are nici CE, nici CUM și nici CUI să transmită.

Scrisorile ilustrează tragică disoluție în platitudine a sentimentelor, absența unei vieți interioare reale. Mesajul erotic este o declarație retorică, mimând afectul. El este fals chiar și prin în-lănțuirea mecanică a cuvintelor, într-o structură specifică epocii: „Angel radios!... de când te-am văzut întâiași dată, pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii...” (*O noapte furtunoasă*, II, II). Astfel, recursul la stilul jurnalistic, oratoric, epistolar înseamnă apelul la mască, frecvent la acea categorie de personaje care urmăresc integrarea în sistem. Utilizarea specifică a acestor stiluri apare ca joc al măștilor în măsura în care sugerează incompatibilitatea dintre imaginea impusă de personaj și structura sa reală.

Contradicția dintre esență (eu) și aparență (mască), vizibilă în efortul de a impune masca, este pregnant subliniată de Caragiale prin *anomaliile* înregistrate la diverse niveluri ale limbii. **Deformările** fonetice și lexicale, mai ales la neologisme (*viritabelului, ezirciț, prezanți, dezvorța, public, bagabont*), **asocierea** neologismului latino-roman cu expresii populare / familiare („țățico, mașer”, „pardon, domnule, nu-ți permit să te-ntinzi mai mult la un așa afront”, „ce poștești, mă musiu?”), **construcții ilare** („corespunzi la amoarea mea”, „monșerul meu”, „aminteri mitocanul scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă”), **confuzia** de sens între omografe (*comédie* și *comédie, sufrágiu* și *sufragiu*), **înlocuirea** unor termeni prin paronime, uneori create ad-hoc (*asinuitate* pentru *asiduitate*; *modistă* pentru *modestă*; *a mânca* pentru *a manca* < fr. *manquer* ‘a lipsi’; *comportativă* pentru *cooperativă*), folosirea **improprie** a unor termeni („pentru ca să mă sinucidă”, „l-a primit cu refuz”) sugerează adeziunea recentă și precară la sistem, prin adoptarea unor forme străine originii umile împământenite a fondului.

Anularea topicii normale, rupturile de ritm ale enunțului – prin explicații sau paranteze incomplete –, anacolutul frecvent, trans-

formarea în finale a unor propoziții care nu comunică finalitatea – prin abuzul de *pentru ca să* în locul conjuncției *să / ca (...)* *să* – trădează precipitarea personajelor de a acționa prin cuvânt, incoerența și confuzia totală: „...cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă... precum – dați-mi voie – precum la 21, dați-mi voie... la 48, la 34, la 54, la 64, 74 asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întrucât ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!” (*O scrisoare pierdută*, III, I).

Agresat de o realitate exterioară, străină lui, de lumea șabloanelor și a convențiilor unei noi societăți, eroul lui Caragiale își trădează eul, din nevoia de integrare socială. Integrarea sa înseamnă însă refuzul afectelor, al gândirii și al acțiunii independente. De aceea, în opera lui Caragiale nu există nici măcar un OM, ci ipostaze denaturate denaturate ale umanului, proiectate pe fundalul unor valori absolute, mereu invocate, sugerate prin contrast, dar absente din lumea personajului. Personajele fără mască (cinstite) sunt îmbătate de oratorie (Cetățeanul turmentat), victime ale încrederii mereu înșelate (Catindatul). Omul redus la automatism nu mai are CE comunica; pentru el, esențial rămâne doar faptul de a comunica.

Drama comunicării reprezintă unul dintre principalele puncte de confluență dintre Caragiale și Ionesco. Ea este dusă până la ultimele consecințe în piesele de început ale lui E. Ionesco: *Cântăreața cheală* (1948-1949), *Scaunele* (1951), *Victimele datoriei* (1952). Aparținând unei alte vârste a dramaticului, Ionesco refuză actualitatea, temporalitatea determinată a conflictului dramatic, orice reper spațial, în favoarea generalului. Personajele sale, grupate câte două, capătă un contur generic: cuplurile Martin și Smith, Mary și Pompierul (*Cântăreața cheală*), Profesorul și Eleva (*Lecția*), Bătrânul și Bătrâna (*Scaunele*), Choubert și Madeleine, Polițistul și Nicolas d'Eu, Doamna și Mallot cu un *t* (*Victimele datoriei*).

Gruparea personajelor în cupluri apare și la Caragiale, ca modalitate fundamentală de a sugera anihilarea individualității. Aici, afinitățile psihologice apropie personajele până la pierderea identității (cazul lui Farfuridi). Uneori, afinitățile „jucate” sugerează relații nuanțate: subordonarea (polițaii Pristanda, Ipingescu), complicitatea (Iordache), complementaritatea indisolubilă (dascălii Ionescu, Popescu).

Prin cuplu, la E. Ionesco umanitatea a fost redusă la factorii săi esențiali: cei doi interlocutori. Problema raporturilor sociale nu se mai pune, cuplul este scos din timp ca exponent al unei civilizații atemporale. În cadrul cuplului ionescian nu se reface însă o unitate, ci se trăiește drama singurătății (în doi). Cuplul devine forma cea mai acută și rafinată a universurilor concentraționare. Existența este total degradată. Ea se consumă în banalitatea care anulează eul prin eșecul aspirației, în ostilitatea care devorează energiile printr-o neîncetată mișcare contradictorie, menită să instaureze neantul în relațiile interumane (ca ruptură între sine și ceilalți). Personajele, fiind personalități dizolvate la capătul unei experiențe sociale și existențiale dezastruoase, care trăiesc crepusculul, nu mai au individualitatea și nici unitatea caracterologică a eroului caragialian, erou al începutului unei civilizații. Continuând demersul caragialian, la Ionesco limbajul subliniază tocmai pierderea identității.

La Caragiale, de la personalități bine conturate, prin integrarea în mecanismul social, eroii erau generalizabili pe plan psihologic, integrabili social, în categorii distincte. Depășind nivelul psihologic, personajele deveneau astfel elemente exponențiale pentru faza mimetică a unei civilizații.

La Ionesco, eșecul existențial total și general dizolvă personalitatea până la vidul psihologic. În acest context, comunicarea devine o luptă desperată. Ca și în cazul lui Caragiale, personajele mimează comunicarea, vorbesc ca să vorbească. Premisele sunt însă distincte. Ambii dramaturgi descoperă forța logosului,

cu care își investesc însă personajele în scopuri diferite. Eroul lui Caragiale folosește cuvântul drept mască, menită să îi asigure un loc bine definit în sistemul social. În piesele sale „scurte”, Ionesco pune problema dacă mai este posibilă comunicarea la nivelul unei umanități gregare. Prin cuvânt, personajul ionescian încearcă să mențină comunicarea ca ultim atribut definitoriu al umanului. Instrumentul lingvistic devine astfel singura forță ordonatoare a realității, prin logica pe care o presupune. De aceea, Ionesco urmărește drama comunicării atât din punctul de vedere al locutorilor (emiterea și receptarea mesajului), cât și din cel al nivelului enunțului în sine. Locutorii – fiind universuri închise – au o logică proprie, raporturile dintre cuvinte și lucruri sunt diferite la fiecare dintre ei. De aceea, cuvântul ajunge, din forță ordonatoare, forță tiranică, care, prin amploarea ei, reușește să își subordoneze personajele.

În *Cântăreața cheală*, cuvântul este singura realitate. El este redus la formă, pentru că fiecare replică îi modifică sensul. Comunicarea devine o falsă comunicare. Logica enunțului este abolită. Afirmăția are aspectul și dezvoltarea unei judecăți, dar raporturile de cauzalitate sunt false: „Am mâncat bine astă-seară. Asta pentru că locuim în împrejurimile Londrei și fiindcă ne numim Smith” (Doamna Smith, Scena I).

Logica expresiei lipsite de conținut se opune logicii formale, prin absența motivației reale. Ea devine un adevăr independent de personaj. De aici, relativitatea individualității într-o lume pusă sub semnul cuvântului. Ignorarea logicii cuvântului duce la neutralizarea identității. În interpretarea jupânesei Mary, logica lui Donald este falsă. Deci el nu este Donald, ea nu este Elizabeth. Logica fiind relativă, Mary este Sherlock Holmes.

Cuvântul nu poate transmite informații noi, fiindcă realitatea exterioară lui este lipsită de individualitate: „Cum aveau aceleași nume, nu-i puteai distinge pe unul de altul când îi vedeai împreună” (Scena I).

Timpul este anulat atât ca dimensiune a narațiunii („A murit acum doi ani. Adu-ți aminte, am fost la înmormântarea lui acum un an și jumătate.”), cât și ca moment al acțiunii (Doamna Smith, Scena I: „Am mâncat bine astă-seară.” / Doamna Smith, Scena II: „N-am mâncat nimic toată ziua.”). Unicul interval temporal real este prezentul comunicării, imediatul replicii, negat de răspunsul interlocutorului.

Pe măsură ce conversația avansează, iar fluxul verbal devine tot mai intens (mai ales după plecarea pompierului, element exterior echilibrant), funcția enunțului de a transmite este anulată. Enunțul nu mai comunică, ci înregistrează. Pierderea sensului cuvântului cunoaște o anumită progresie. De la echovocuri de identificare (ca în cazul subiectului Bobby Watson), jocuri de cuvinte și construcții ilogice / Domnul Smith: „Marți, joi și marți.” Doamna Smith: „Ah! trei zile pe săptămână?” / , se ajunge la evidențe care, prin lipsa raportării la un context, devin absurde. Autorul atinge astfel un domeniu al discontinuității la toate nivelurile comunicării: cel *al locutorului* (între reacție și cuvânt) / Mary (izbucnește în râs. Apoi plânge. Surâde.): „Mi-am cumpărat o oală de noapte.” / ; *al interlocutorului* (între replică și context) / Domnul Martin: „Cel care vinde azi un bou, mâine va avea un ou.” Doamna Smith: „În viață, trebuie să privești pe fereastră.” / ; *al enunțului în sine* (între adevăr și absurd) / Domnul Smith: „Se umblă cu picioarele, dar încălzirea se face cu electricitate sau cu cărbuni.” /

Comunicarea este dizolvată prin pierderea sensului enunțului. Ca și la Caragiale, ritmul și tonalitatea rămân elementele care mizează comunicarea. În fluxul verbal, cuvântul ajunge la autonegare. Mecanismul elaborării enunțului se dereglează. Replicile devin înșiruri repetate de cuvinte fără sens („Kakatoes, kakatoes”). Cuvintele înseși sunt descompuse în litere. Distrugerea coerenței prin anihilarea cuvântului duce la izbucnirea violenței verbale, care degenerază în forță brutală. Iar anihilarea cuvântului determină anularea personajelor, care se îneacă în șuvoiul vorbelor.

Acest proces este nuanțat urmărit nu numai la nivelul replicii, ci și al indicației scenice. Pe măsură ce dialogul evoluează către antialog, „se simte o anumită enervare... Ostilitatea și enervarea vor crește mereu. La sfârșitul acestei scene, cele patru personaje vor trebui să se afle în picioare, foarte aproape unele de altele, strigându-și replicile, gata să se-ncaiere.”

Depășindu-și tiparele înlănțuirii logice, sensul și structura, cuvântul triumfă asupra realității, pe care o anulează. O dată cu realitatea comunicării, se dizolvă întreaga realitate: timpul, spațiul, personajele devin interschimbabile. Pierderea unității sens-formă a cuvântului are drept urmare neutralizarea individualității personajului. Un demers similar se înregistrează de asemenea în *Lecția* și în *Victimele datoriei*. În fața puterii cuvântului descătușat de constrângerile logice (ale contextului) și lingvistice, omul devine o marionetă. Raporturile dintre interlocutorii inițiali devin raporturi de forță. Puterea unor personaje asupra altora este forța pe care cuvântul le-o conferă. Aceasta înseamnă subordonarea totală a interlocutorului, care își pierde libertatea de gândire și de comunicare (*Victimele datoriei*), sau chiar este anulat fizic (în *Lecția* se afirmă că „filologia ucide”).

Comunicarea nu salvează deci de absurdul dezumanizării. Dimpotrivă, ea însăși denaturată, operează reducerea la absurd. Cuvântul folosit ca material de umplutură al vidului existenței (*Cântăreața cheală*) sau ca modalitate de a evada din tragic prin plăsmuirea fantasmei unui mesaj transmisibil (*Scaunele*) devine o forță distructivă a existenței.

Forța logosului este ea însăși demitizată în *Scaunele*. Comunicarea nu mai este posibilă, ca urmare a pierderii naturii umane: *individul* nu are CE transmite, pentru că mesajul nu a existat; codul nu mai poate funcționa – oratorul este mut –, umanitatea exterioară cuplului nu există, deci nu mai are CUI să transmită.

Personajele trăiesc astfel drama comunicării până la ultimele ei consecințe, până la descompunerea dialogului în fals dialog.

Aceasta se realizează reducând răspunsul la simpla reacție exterioară (în toată prima parte a Scenei I din *Cântăreța cheală*, Domnul Smith „plescăie din limbă.”), mimând o stare de spirit (prin tonalitate și prin intonație) sau limitând replica la o construcție lipsită de sens, dar care respectă schema celorlalte procedee de elaborare a enunțului. / Doamna Martin: „Prefer o pasăre într-un ogor decât un ciorap într-o roabă.” Domnul Smith: „Mai degrabă un soldat încălțat decât lapte într-un palat.” / Anularea legăturilor logice dintre replică și răspuns duce de fapt la neutralizarea interlocutorului, la plasarea conflictului la nivelul expresiei: replicile devin simultane sau se schimbă în contratimp, relevând incoerența și dizolvarea comunicării.

O altă formă a falsului dialog este dialogul cu „absențe prezente” (*Scaunele*). În cadrul acestuia, conflictul se plasează în planul conținutului. Dialogul proiectează în realitate fantasmele existenței spirituale ale eroului, care sunt poncifele unei civilizații apuse: relații și poziție socială. El este, în acest caz, anulat prin lipsa de esență a interlocutorului, redus la o prezență materială proliferantă, care sufocă existența. Jocul acestor falși interlocutori este concentrat în indicația scenică, „de la un anumit moment, scaunele nu mai reprezintă personaje determinate,... ci o întreagă mulțime. Ele joacă singure.” Dialogul se transformă în monolog, prin înlănțuirea de fapte de la nivelul enunțului.”

Falsul dialog, ca modalitate de subliniere a farsei raporturilor sociale și afective, apare și la Caragiale, unde este conturat însă prin faptele de la nivelul interlocutorului. Acesta dispare, în ipostaza de interlocutor „jucat”, care nu transmite, ci acceptă și confirmă totul, ca umbră a superiorului. Subordonarea totală este aici subliniată prin ticuri verbale de aprobare (*Rezon!* – Ipingscu. *Curat!* – *Pristanda*). La Caragiale, conlocutorul dispare și prin refuzul participării la dialog: nu ascultă! În comedia *O noapte furtunoasă* (I, VII), dialogul dintre Veta și Zița se convertește în monologul ultimei. Este vorba aici, poate, de o primă formă a

dialogului cu o absență, dar nu fizică, așa cum se întâmplă în *Scaunele*, ci spirituală, personajul fiind întors spre propria sa lumea interioară. Acumularea de indicații scenice la personajul ale cărui răspunsuri sunt concise, în timp ce fluxul sonor al locutorului nu este nuanțat astfel, sugerează absența psihologică: „este obosită și distrată, vorbește rar și încet... Lucrează adâncită în gânduri. Lucrează înainte. Întrerupând-o scurt... Veta nu răspunde.”

Tot dialog cu o absență, dar construit cu o altă finalitate, este și dialogul cu Agamiță (absență „intelectuală”). Dandanache nu înțelege sau înțelege prost ori cu întârziere, ajungând să repete mecanic: „Si domnul?” „Si d-voastră?”

Dizolvarea dialogului plasează personajele ambilor scriitori în afara comunicării reale. Limbajul devine principala modalitate de demascare a substituirii realității prin aparență (a eului cu masca, la Caragiale; a unei umanități normale, la E. Ionesco).

2. Franța

Ficțiunea ca unică realitate a lumii în derivă

Propunându-și programatic surprinderea limitei, creația – de o stranie unitate – a lui Maurice Blanchot oferă o deschidere paradoxală spre tot ceea ce înseamnă început în avangarda postbelică: existențialism și noul roman, noul nou roman sau antinouroman și noua critică. De aceea, raportate la opera sa, conceptele de integrare / apartenență la un grup își dovedesc fragilitatea. Ansamblul – în măsura în care acceptă o etichetare – stă mai curând sub semnul singularității și al izolării, în mijlocul unui peisaj critic extrem de variat și al suprapunerii polifonice a vocilor narațiunii contemporane.

Astfel, cuprinzând romane (*Thomas l'Obscur*, 1941, *Aminadab*, 1942, *Le Très Haut*, 1948, *L'attente, l'oubli*) și povestiri (*Le dernier mot*, 1947, *L'arrêt de mort*, 1948, *Le ressassement éternel*, 1951, *Au moment voulu, Celui qui ne m'accompagnait pas*, 1953, *Le dernier homme*, 1957), fișa bibliografică a autorului are drept cheie sigură de lectură doar propria eseistică și critică literară. Eseurile criticului conturează modelele și direcțiile gândirii creatorului, sintetizate în volumele *Comment la littérature est-elle possible?* (1942), *Faux pas* (1943), *Lautréamont et Sade* (1949), *La part du feu* (1949), *Thomas Mann, la rencontre avec le démon* (1955), *L'espace littéraire* (1955), *La bête de Lascaux* (1958), *Le livre à venir* (1959), *L'entretien infini* (1969), *L'amitié* (1971), *Le pas au delà* (1973), *De Kafka à Kafka* (1981).

Autorii abordați în eseuri: Broch, Musil, Thomas Mann, Kafka – mai ales Kafka –, alături de Artaud, Claudel sau Mallarmé, sunt selectați pe baza unor afinități identificabile și în operă. Dacă eseurile propun ca sistem o ficțiune proprie asupra literaturii și a destinului literarității proiectată în viitor, narațiunile lui Blanchot

sunt practic eseuri mai mult sau mai puțin ample despre condiția umană confruntată cu realul ca ficțiune livrescă. Omul și Cartea, existența *din* și *prin* Carte și a Cărții pentru Umanitatea viitorului reprezintă temele unice ale romancierului și ale criticului Blanchot. Aceste teme sunt cele care dau eseului – la o primă abordare – aura de erudiție împovăraătoare, iar lectorului de roman, un prim contact cu textul, îi creează senzația de dificil și de artificios. Prin cărțile sale, Blanchot își selectează și își modelează astfel de la o operă la alta un receptor, convertit în cele din urmă în cititor fidel, chiar dacă este redus la un cerc restrâns și poate elitist.

Elaborată în anii 1935-1936, *Le ressassement éternel / Eterna reluare* propune cititorilor săi confruntarea cu un anume tip de spațiu concentraționar. Familiarizat cu Kafka și cu universul său absurd, cu imperiul omului amenințat și cu revolta camusiană, cu sfâșierea ionesciană între (i)logică și moarte sau cu farsa ontologică beckettiană, el le identifică *in nuce* în acest text dramatic prin esență, cinematografic prin secvențializare și prin montaj, teatral prin extrema sintetizare a esenței în cele câteva replici. Această permanentă senzație de eclecticism a textului este dată în *Eterna reluare* tocmai de elemente ce prefigurează interbelic coordonatele narativității postbelice. Subiectul descentralizat și anulat – revendicat ulterior de noul roman și teoretizat de noua critică – impune pseudonarațiunea, care își construiește personajul ca o prezență ambiguă, convertită în final în absență terifiantă și pierderea irecuperabilă sau poate regăsire prin moarte, ca omenesc.

Astfel, după cum afirmă autorul însuși în *La part du feu*, totul este „repus sub semnul îndoielii.” Protagonistul, Alexandre Akim, este mai curând o esență complexă: vagabond (venit dintr-un spațiu cu contur inițial ferm – cu tradiții – convertit ulterior în nicăieri), intelectual aflat în căutarea Cărții, ghid suprem pentru Oraș ca spațiu al libertății și în același timp desăvârșit ignorant. El nu încetează să-și descopere propria umanitate: senzații, afecte, reacții, deci să se deschidă și să se adâncească spre sine pe măsură

ce i se revelează limitele din afară, prin plasarea într-un spațiu-timp al unui univers vestibular, închis asupra propriilor sale metamorfozări: ospiciu, azil, lagăr de muncă, celulă a torturii și a morții. Relativizarea spațiului și a timpului, a propriilor relații, a comunicării înseși convertește eroul în „rătăcitor în căutare de nimic”, cum definea Blanchot personajul literar în *L'arrêt de mort*.

Akim trăiește de fapt ceea ce teoretizează criticul în *Faux pas*: „tragedia spiritului creator, asistând cu o senină neliniște la propria sa ruină.” Ca ilustrare a eșecului de a construi un univers comprehensibil, în care semnele (realul însuși) să poarte și semnificație (și sens în gândire), demersul lui Akim converge spre moarte. Moartea apare însă aici nu ca un simplu final, ci mai curând ca o împlinire a „catastrofei inițiale” evocată de eseist în *Faux pas*. Moartea este cea care în mod paradoxal umple vidul lipsei de identitate a eului în existent și imposibilitatea comunicării, prin absență și inutilitate a orientării spre o altă speranță.

Într-un fel, moartea ca alternativă completează marile antinomii: prezență / absență, spunere / tăcere, virtual / împlinit, reprezentând sinteza din triada hegeliană. Ea este momentul libertății totale, definită de directorul închisorii ca o claustrare definitivă în imposibil: „Când nu vei mai avea sentimentul de a fi un străin, atunci nu va mai exista nici o piedică pentru a redeveni străin.” *Eterna reluare* este astfel drumul spre moarte ca ficțiune atotcuprinzătoare a oricăror direcții ale ficțiunii existențiale și deci ca matcă a oricăror noi începuturi omenești de drum.

Dacă *Eterna reluare* este alegoria eșecului căutării esenței prin coborâre, prin adâncire în sine, *Le dernier mot / Ultimul cuvânt* este, ca semnificație, lucrarea perfect complementară. Ea dezvoltă ideea eșecului căutării esenței – de această dată supreme – prin elanul ascensional, dincolo de condiția umană și de exprimabil. Aici, protagonistul și-a pierdut orice contur real, este un eu lipsit de identitate, o conștiință a unei existențe individuale, care ia contact cu „o realitate redusă la nimic printr-o dezavuare.”

Acest tip de realitate, circumscris de romancierul Blanchot în *Le Très Haut*, este atins în povestirea noastră prin anularea sensului cuvintelor, ca urmare a uitării cuvântului-parolă, cuvânt generic ce permite accesul în și susține logic eșafodajul realității protectoare a Cetății. Universul vestibular prin care rătăcește conștiința-narator este cel al simultaneității marilor degradări ale relațiilor sociale și individuale, prin alterarea cuvântului didactic, a cuvântului scris, a cuvântului lege și a cuvântului erotic. Anularea prin aceasta a relațiilor umane este dublată de dezarticularea cosmicului, care abate asupra omenescului urgia nenumibilului, instituită gradat și incomprehensibil: „orașul era năpădit de fum și de nori”; „întunericul părea să se fi înstăpânit sărbătorește peste tot”; „un incendiu devastator mistuie pădurile, iar pământul se cutremură”; „apele au invadat câmpul, o vijelie ațâță deșertul”, Singurul refugiu posibil este retragerea în ultimul turn, care se revelează a fi cel al „existenței fără ființă”, enunțată și în *La part du feu* și anticipată aici: „Știam, eram deja prea slab ca să mor, și mă vedeam așa cum eram, cu toate scăderile unui om, care, fără viață, se încăpățânează să trăiască.”

Aici, conștiința întâlnește proprietarul turnului, Atotputernicul, în urma trăirii inițiatice – în oniric – a marii experiențe a adorației, a acceptării, care alterează relațiile, pierderea sensului fiind substituită de lipsa de sens: „Ți-am jucat un renghi, pentru că nu sunt decât o fiară, dar prin această mărturisire mi-am îndoit adorarea, și, în cele din urmă, n-au mai fost, unul lângă celălalt, decât un animal trist, păzit de un servitor care gonea muștele.” Descoperind de fapt Atotputernicia lipsei de sens – a inexprimabilului și a incomunicabilului –, conștiința se rupe de eu, putându-se contempla din afară, sugestie marcată de Maurice Blanchot prin introducerea persoanei a treia. Reduse la conștiința existenței nediferențiate și, respectiv, la vid de sens – prin desacralizare –, umanul și divinul sunt expulzate de turnul existenței în sine, al existenței pure, care se năruie. Revenirea „în ființă” este și aici

moartea, singura certitudine și singurul sens etern al „căutării de nimic.”

Elaborată în 1983, la cinci decenii după cele două povestiri prezentate mai sus, *Après coup / După șoc* reactualizează perspectiva lectorului român asupra criticului cunoscut din traducerea în 1980 a *Spațiului literar*, sugestivă selecție de texte datorată Irinei Mavrodin. *După șoc* este în același timp o prezentare inedită a eseistului, pus în situația de a-și comenta de această dată cele două povestiri proprii. Dacă textul nu clarifică, ci opacizează semnificațiile, oferind piste a căror falsitate sau aproximație o subliniază apoi, cum este influența literară a *Străinului* lui Camus sau cea istorică a Auschwitz-ului, pe care o anticipa, el este în schimb deosebit de relevant pentru concepția criticului asupra literaturii, punctând și nuanțând perspective dezvoltate în *Spațiul literar* și în *Le livre à venir / Cartea care va să vie*. Astfel, scrierea îi apare eseistului ca modalitate de comunicare a cititorului cu autorul prin recrearea de către primul a fictivului ca unică realitate ce se instituie, ca „negație, ca răsturnare a lumii reale”, proces menționat și în *La part du feu*. Conceptele fundamentale ale esteticii blanchotiene – absența, distanțarea, tăcerea, existența cu antonimele lor sunt aici sintetizate în concepția – cu valoare generalizantă – asupra povestirii.

Această clară, de fapt, definire a literaturității în concepția lui Maurice Blanchot anunță deja amplele dezvoltări din *Le livre à venir* și din *De Kafka à Kafka*, lucrări prin care cititorul român face un pas important în recuperarea unei jumătăți de secol de critică contemporană inaccesibilă, dar și de recuperare spirituală de sine.

Ficțiunea (auto)biografică

Romanul lui Alain Bosquet, *Infernul tandreței*, distins în 1978 cu Marele Premiu pentru Roman al Academiei Franceze, este unul dintre autenticele best-seller-uri ale literaturii franceze de la sfârșitul anilor '70.

Roman de ficțiune și totodată biografic și autobiografic, roman cu tente sociale și istorice și, în același timp, roman de atmosferă, *Infernul tandreței* este poate și ceva mai mult decât atât. Este poate în primul rând – după o îndelungă perioadă de disoluție a personajului – un roman personajal, unic în felul său, în sensul că își neagă, pe măsură ce îl structurează, nucleul psihologic: portretul mamei, prilejuit de trecerea ei în neființă.

Imaginea mamei, Bertha Turianski Bisk, se reconstituie în toată complexitatea și cu toate contradicțiile ei din scene disparate, organizate după o aparent capricioasă cronologie. Polisemantic prin deschiderea absolută a metaforei, titlul romanului îi concentrează esența: căutarea patetică a Mamei, soldată cu descoperirea dramatică pentru personalitatea fiului, a infernului *din* celălalt: tandrețea.

Interpretat prin această prismă, romanul apare – doar prin premise și numai până la un punct – biografic în sens clasic, ca o conturare sau căutare a unui spațiu psihologic originar, matricial și protector. Căutarea Mamei se încheie însă în reconstrucția unei imagini, în ficțiunea a ceea ce a devenit și a însemnat ea pentru copilul de la Lom Palanka și de la Bruxelles, pentru adolescentul bruxellez, pentru tânărul soldat din Normandia sau pentru ofițerul din timpul blocadei Berlinului, pentru parizianul matur.

Este vorba de fapt de căutarea *in sine* a unei imagini a mamei și deci de o reconstrucție integrală. Prin aceasta, viața, existența

reală – suportul biografic al Berthei Turianski – se topesc în totala subiectivitate a creației lui Alain Bosquet. Bertha Turianski trăiește intens, dar ca un construct spiritual în paginile cărții. Romanul își dezvăluie astfel falsul caracter biografic, fără să-și nege punctul de plecare real.

După cum se sugerează chiar prin titlu, drept conflict real al romanului se conturează a fi cel dintre „scenariile” înregistrate de fiecare vârstă biologică a fiului și cel convențional, socialmente tandru, impus de mamă.

Biografia mamei se structurează ca un permanent proces de modelare spirituală a fiului, ca o încercare, cu atât mai dramatică, cu cât eșecul ei este tot mai evident, de a-i modula vocea interioară în consonanță cu a sa, ferindu-l de a fi el însuși, de propria lui personalitate, prin încătușarea între limitele unui destin convențional. Din această perspectivă, romanul se dezvoltă ca un *bildungsroman* de un tip aparte, să-i spunem dual, în care asistăm și la evoluția fiului, raportată permanent la același termen: mama, în relație cu care sunt înregistrate reperele maturizării spirituale ale fiului. Maturizarea înseamnă aici reacție: opoziția crescândă, negarea tot mai virulentă a mamei, analiza cu o atroce luciditate a discordanței dintre lumile lor interioare și, în același timp, atracția fascinantă (și ea crescândă), revoltată și infinit de tandră, pe care mama i-o inspiră.

De aceea, dialogul dintre mamă și fiu – inițial posibil – se convertește în timp, pe măsură ce fiul își conștientizează raporturile reale cu mama, în monolog interior, virulent polemic și care ia în final aspectul falsului dialog, al schimbului rece de replici între două lumi iremediabil închise și ostile. Romanul reprezintă astfel și o parabolă a imposibilității comunicării, a dialogului refuzat.

Îndoiala, contrazicerea, respingerea și acuzația directă – ca forme ale reacției tânărului față de mamă –, în plasa cărora fiul țese imaginea Ei, nu sunt însă decât reflexe ale infinitei sale iubiri, ale poeziei pustiitoare a „infernului” sentimentelor.

Programatic antiliric, romanul devine, în planul lecturii de profunzime, o metaforă a iubirii materne și filiale, vinovată de neputința de a găsi formule potrivite de manifestare și afirmată cu patima a tot ceea ce o poate nega. Iubirea profundă – chiar cu intensitatea urii –, iubirea a cărei căutare reprezintă de fapt ade-văratul mesaj al romanului, este, după cum afirmă tatăl: „Olimpul și infernul fiecăruia”: „Infernul tandreței”.

Suferința rătăcirii în teatrul lui E. Ionesco

„Le monde m'étant incompréhensible, j'attends que l'on m'explique...”

(E. Ionesco, *Notes et contre-notes*)

Fiecare dintre cele peste 30 de piese ale lui Ionesco nu este deci decât o simplă ÎNTREBARE în această continuă goană a autorului după explicația / interpretarea altuia (cititor sau spectator). În numele eternei reînnoiri, pe care el o numește avangardă, Ionesco atacă locurile comune ale reflecției și ale teatralității, în căutarea „evidențelor ascunse”.

Distincte în fiecare piesă – ca și diversitatea însăși a realului –, aceste „evidențe” (con)duc către esența unică a teatrului ionescian: tragicul condiției umane într-o lume pe veci contemporană. Această contemporaneitate propusă de dramaturg deplasează accentul tragicului de la nivelul manifestărilor sale concrete și imediate la cel al consecințelor abstracte cu un deznodământ imprevizibil. Eroul nu mai este omul – ca ființă superioară, cu o poziție privilegiată – surprins într-o situație fără ieșire, victimă a propriului destin și supus al zeilor / unei voințe exterioare puternice, ci omenescul confruntat cu existența într-o lume inumană, denaturată, artificială. Protagonistul dramelor este abordat din punctul de vedere propriu celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, care a depășit experiența istoriei „vii” – în mers spre viitor ca progres – și care a trăit deci eșecul convertirii speranțelor, idealurilor, valorilor în simple convenții.

Tragicul – proiectat asupra condiției anonimului universal și aparținând unui prezent atemporal – dobândește în piesele ionesciene nuanțe specifice prin poziția față de suferință. Ionesco atin-

ge tragicul pur și îl actualizează, realizând o adevărată anatomie a suferinței.

Autorul evocă și disecă durerea exponențială cu toată acuitatea trăirii ei în clipa de suferință, subliniindu-i absurdul, spre deosebire de tragedie, care oferă mai curând o fiziologie a suferinței individuale, un studiu al originii și al mecanismului ei.

Prin urmare, în funcție de ipostazele durerii, am putea să identificăm în teatrul lui Ionesco un anumit traseu al tragicului. „Gradul zero” al durerii îl considerăm ilustrat printr-o primă serie de piese, cele dintre anii 1949-1951. În aceste opere, tema condiției umane este abordată într-o manieră detașată, pur evocatoare și implicit critică. Această poziție a autorului impune specii dramatice proprii avangardei: „antipiesa” (*Cântăreața cheală*), drama comică (*Lecția*), farsa tragică (*Scaunele*).

Tragicul se dizolvă în aceste piese în grotesc prin reducerea la derizoriu. Astfel, umanitatea este redusă la un simplu mecanism, chipurile și reacțiile sunt înlocuite cu măști interschimbabile: cele ale cuplului (Smith, Martin, bătrânul, bătrâna) sau ale rolurilor sociale (pompierele, profesorul, oratorul). Existența însăși este limitată la reiterarea automatizată a aceleiași situații, care anulează orice speranță de eliberare, antrenând alți parteneri (*Cântăreața cheală*, *Lecția*) sau pune capăt violent oricărei speranțe (*Scaunele*).

Acest tip de suferință – polemic față de ipostazele clasice – este ilustrat în piesele menționate *prin mijlocirea*, și nu direct de către personaje. Astfel, Ionescu (de)limitează o lume închisă, decăzută și sluită prin degradarea valorilor și a sentimentelor în prozaismul convențiilor. În acest univers, eroul lipsit de conștiința propriei condiții trăiește – într-un registru devenit grotesc chiar prin această inconștiență – un soi de înstrăinare tragică. Este vorba despre rătăcirea de adevărata sa natură, de eul real. Rătăcirea de sine însuși este rezultatul existenței mimetice (Martin-ii, Smith-ii), al trecerii dincolo de ultimele limite ale autorității rolului

social asumat (profesorul), al subiectivității gândirii care face in-
comunicabil și deci inutil orice mesaj existențial și însăși funcția
oricărui purtător de cuvânt (oratorul).

Rătăcirea de sine în labirintul prăbușirii sensului realului este
pecetea unei umanități regresive, care și-a pierdut maturitatea gân-
dirii, a acțiunii, a comunicării. Infantilizat prin această degradare,
omul își caută partenerul într-o societate a rutinei și reia la infinit
același joc social și afectiv sau încearcă să-l transpună din ima-
ginar în realitate (bătrânul). Omul-„copil”, protagonist al acestor
piese, caută protecția unei „mame”: soție (ființă complementa-
ră, în *Cântăreața cheală*), glas al rațiunii-cenzor (servitoarea din
Lecția), matcă a certitudinilor și sol fertil potențial al rădăcinilor
existențiale (bătrâna din *Scaunele*).

Absența acestei ocrotiri căutate în „celălalt” destramă *eul*, sus-
pendându-l între prezentul „mort”, fără rădăcini, și trecutul pierdut
al valorilor sigure, consolatoare. Sufletul zdrobit cade pradă unei
crize tragice de identitate. Acest tragic îmbracă nunațe multiple:
echivocul („Dar care este adevăratul Donald? Care este adevărata
Elisabeth?”), *grotescul* măștilor spaimei („profesorul tremurând:
Nu sunt eu acela care...”), *aburdul* căderii în anonim prin înglo-
darea în „celălalt” („Nu mai sunt eu însumi. Sunt un altul. Sunt
unul în celălalt.”).

Caracterul derizoriu al acestui tragic, propriu lumii „bătrâni-
lor” copii sclerozați în formele lor de rutină, exclude durerea. În
această lume gregară și inconștientă, durerea se dizolvă în furie.
Expresie a neputinței de a acționa și de a comunica, mânia este un
nivel pe cât de violent, pe atât de primitiv și de absurd al pasiuni-
lor dezlănțuite, a unui nivel degradat al umanului.

Descoperirea durerii morale, care irumpe din ființa însăși, con-
știentă de propria-i condiție, ne apare în următoarea serie de piese
ionesciene ca un simptom al recuperării (încă) posibile a esenței
umane. Omul copleșit de durere este individualizat într-un con-
text dat. Condiția umană este deci aici evocată în cadrul existen-

ței (familiale, sociale, raportate la instituții). Această perspectivă analitică îi impune autorului reîntoarcerea la recuzita consacrată a unui simbolism explicit.

Prin piesele din anii 1950-1953, Ionesco propune astfel o primă ipostază a durerii conștientizate și asumate: *supunerea*. Această formă de durere este de altfel reliefată în titlurile / subtitlurile operelor înseși: *Jacques sau supunerea*, *Victimele datoriei*, *Viitorul se află în ouă sau trebuie mai tot pentru a face o lume*. Protagonistul acestui sentiment este *omul-supus* convențiilor familiale, sociale (*Jacques sau supunerea*, *Viitorul se află...*) și instituționale (*Victimele datoriei*). În această a doua serie de piese, *eul* este deci abordat în plină viață socială și confruntat cu ceilalți. Deruta și deznădejdea sa – ca forme de manifestare a rătăcirii în lume – sunt rezultante ale alterării relațiilor interumane, prin convertirea „datoriei” în opresiune (morală) violentă.

Dacă „omul-copil” își acoperea – cu o anume ingenuitate înconștientă – absența de individualitate prin masca socială, „omul-supus” este silit de o autoritate exterioară să caute (Jacques) sau să găsească (Choubert) masca salvatoare a aparențelor. Mișcarea dramatică a acestor eroi este cea de (s)cufundare. Aflat în căutarea ființei complementare, Jacques se cufundă în realitatea exterioară. Choubert coboară în propria sa realitate interioară pentru a descoperi termenul absent al unui virtual sens al existenței.

La capătul demersului lor, cei doi eroi vor descoperi durerea amară, de această dată patetică, a neputinței de a acționa în vreun fel. Opusă forței morale, care exaltă eroul tragic, această neputință coboară umanul, pus sub semnul căderii, al „zborului eșuat”. Această cădere dureroasă este imaginea parodic răsturnată a zborului personalității care se caută / vrea să se afirme. „Zborul” se frânge între limitele unei lumi închise și sub presiunea unei forțe exterioare. Refuzând locurile comune ale aparențelor (primele oferte care i se fac), Jacques impune de fapt o nouă convenție. Pentru el, acceptarea unei Roberte și, mai târziu, a clocitului sem-

nifică intrarea în sistem, tragică „nuntă” cu convenția și cu perpetuarea la nesfârșit a acesteia. Choubert, victimă a unei autorități instituționalizate, devine călăul moral al convenției.

Omul este deci incapabil să salveze o umanitate înșurubată în propriul său tipar etic și existențial. Dincolo de această lume, omul-supus descoperă și trăiește durerea veșnicului vid de esență și de sens. Jacques ajunge să se identifice cu familia Jacques. După moartea călăului Polițist, Choubert devine victima călăului Nicolas și călăul Madeleinei. Tragicul „omului-supus” constă în osânda veșnică la dualitate: aceea de a fi supus față de convențiile altora (ei înșiși împărțiți în „victime” și în „supuși”) și de a-i su-pune pe ceilalți în calitate de călău (ceea ce, de altfel, confirmă că „trebuie *câte ceva din tot* pentru a face o lume”).

Dacă în teatrul lui Ionesco, omul care acceptă și își asumă condiția de „supus” se cufundă fără speranță în tragicul acesteia, eroii care încearcă să reacționeze își păstrează șansa recuperării ome-nescului. Este vorba despre (*Amédée sau Béranger*) protagoniștii care își regăsesc forța de a acționa, opusă slăbiciunii omului-su-pus sau marionetă.

Prin *Amédée sau cum să te descotorosești* (1953), Ionesco evo-că ipostaza „omului-vinovat” în ambele accepții ale termenului. Amédée este efectiv un criminal, după cum o dovedește cadavrul. El este în același timp un criminal moral. Creșterea acuzatoare a cadavrului o dovedește. Tragicul condiției lui Amédée provine din crima împotriva lui însuși. Ascunzând, din teamă și din lași-tate, greșeala tinereții, Amédée și-a ucis cei mai frumoși ani, și-a condamnat viitorul.

Durerea lui Amédée este tocmai această osândă veșnică la o viață netrăită. Ispășind neîncetat, Amédée își reduce existența la pura speculație a ceea ce ar fi putut să devină – material, social, spiritual. Scoaterea la lumină a adevărului cutremurător salvează eul. Zborul lui Amédée, ca elan (moral) ascensional, este elibe-rator. El reprezintă împlinirea spirituală – târzie – atinsă dinco-

lo de „terestru” (de cotidian) și probabil de existență. Polemic față de apoteozarea (prin suferință) a eroului tragic clasic, zborul lui Amédée este o formă de recuperare a eului, și nu de înălțare spirituală a lui. Acest zbor sugerează patetismul condiției omului alienat prin crimă și prin propria tăcere asupra acesteia. Reprezentat grotesc, zborul lui Amédée poate fi interpretat ca detașare de eul vinovat (prin ispășire: Amédée se încotoșmănează cu pălăria și cu mustățile cadavrului) sau ca eliberare de greșeala închiderii în propria culpă și deci ca moarte salvatoare.

Dacă șansa „omului-vinovat” rezidă deci în efortul eliberării de eul culpabil, pentru *omul-angajat* unica speranță este tocmai aceea a cufundării în sine însuși, pentru a păstra valorile pe care le apără. În ambele cazuri, relația dintre eu și ceilalți este imposibilă. Comunicarea este anihilată prin izolarea rezultată din lipsa unui schimb real de replici, într-o lume în care eul nu-și găsește niciodată un adevărat locutor.

Piese din ciclul lui Béranger propun această ipostază a „*omului-angajat*”. Acesta pare a fi unicul erou cu care se identifică însuși autorul. Béranger este de altfel singurul prezentat în plină acțiune efectivă. În numele omenescului, pe care îl reprezintă și pe care îl apără, acest protagonist se confruntă în cele patru piese cu agresivitatea limitelor. Expresii ale crimei împotriva omenescului, acestea concentrează tragicul condiției eroului, trădându-i vulnerabilitatea: fizică (*Ucigaș fără simbrie*, 1958), spirituală (*Rinocerii*, 1959), biologică (*Regele moare*, 1963) și existențială (*Pietonului aerului*, 1963).

În toate aceste piese, Béranger rămâne „ultimul om”, cel care suferă durerea supremă a prăbușirii visului, a marilor sale aspirații convertite în utopii. În *Ucigaș fără simbrie*, idealul perfecțiunii protectoare în absolut a esenței umane (orașul) se prăbușește în fața absurdului răului. Răul macină visul, speranța, din interior. Béranger trăiește durerea conștientizării fatalității răului, a nepuținței de a o domina și deci a slăbiciunii sale.

Prin „rinocerită”, în următoarea piesă a ciclului, valorile și solidaritatea umană se degradează în utopie. Interpretată în piesă ca „rasism”, „mit”, „psihoză colectivă”, „mistificare”, rinocerita este de fapt forma cea mai rafinată a crimei asupra colectivității: genocidul spiritual prin îndoctrinare. Durerea lui Béranger constă în conștientizarea complicității generale și implicit în povara singularității sale. Acest tip de suferință, propriu teatrului lui Ionesco, impune un demers psihologic opus celui de factură clasică. El exclude cufundarea în adâncul disperării și acceptarea ei pasivă, presupunând tocmai poziția activă: protestul, revolta, afirmarea de sine.

Béranger, primul „stăpân” din teatrul ionescian, ilustrează în *Regele moare* aceeași atitudine nuanțată activ față de ultima limită: moartea. Aceasta demistifică ultima utopie, cea a eternității eului. Aici, eroul cade pradă suferinței patetice de a rezista cu înverșunare, de a nu fi fost „instruit” cumva în această privință, de a resimți lipsa de solidaritate cu el a tot ceea ce este „viu”, chiar a indiferenței vieții înseși.

Dacă în toate celelalte piese ale ciclului, prin conștientizare, eul confruntat cu limitele se alienează în relație cu ceilalți, în *Regele moare*, prin dispariția „omului-stăpân”, întreaga „sa” lume se prăbușește, își pierde esența. „Lumina cenușie” – prezentă în toate piesele ciclului ca marcă a căderii valorilor în utopie – este aici simptomul sfârșitului, al prăbușirii dincolo de existent, în spațiul-timp în care începutul și sfârșitul se contopesc.

Singularizat în colectivitate prin păstrarea atributelor și a valorilor sale omenești, eul se rătăcește prin zborul cu sensul alterat prin (de)mersul celorlalți. Béranger, „pietonul aerului”, se înalță mai sus de „mizeria umană”, „falsa știință”, „slăbiciunea și detestarea refulată” a ființei terestre, prin redescoperirea forței dorinței, a iubirii, a încrederii. „Zborul” său reflexiv și interpretativ înregistrează dureroasa conștientizare a neantului care anihilează orice speranță. Dincolo de limitele derizorii ale realității noastre,

care trebuie „reconstruită” și „restaurată”, și ale neantului care o amenință, nu există vreo „antilume”, vreo „lume pe dos.” Eul este deci prizonierul condiției sale, condamnat să aștepte sfârșitul înfricoșător al universului său fără speranță. Neputincios în fața sfârșitului, omul este limitat la condiția tragică a spectatorului la marele bâlci existențial, ale cărui artificii încă mai amintesc incendiile și bombardamentele finale. „Nu-i nimic altceva decât serbarea? Pentru moment, nu-i nimic altceva.”

Prin această ultimă ipostază a lui Béranger, Ionesco propune o dublă replică. Concluziei sartriene „infernul sunt ceilalți”, îi opune noua sa formulă, un nou punct de plecare: infernul este acest „nimic altceva decât prăpastia nelimitată.” Tragicului clasic, cu motivațiile și cu mecanismul său, Ionesco îi opune absurdul rătăcirii eului prin anihilarea existentului. Îndepărtat de ceilalți, eul trăiește suferința supremă a izolării de sine însuși, de eul său activ și constructiv, prin pierderea oricărui resort psihologic.

Acest eu – alienat prin rătăcirea de propria-i esență – ne pare a fi eroul pieselor din ultimele două decenii de creație ionesciană. „*Omul-rătăcit*” trăiește, ca și „*omul-copil*”, îndepărtarea, rătăcirea de sine. Dar această rătăcire nu mai este exterioară, la nivelul relațiilor. Procesul psihologic al înstrăinării de sine nu mai este reflexul pierderii esenței prin existența mimetică, proprie omului „păiață”, inconștient și „mișcat” prin sforile convențiilor. Ființa înțelege acum ruptura sa tragică de „celălalt” și de „ceilalți”. Acest tragic nu mai constă în imposibilitatea comunicării, ci în însăși imposibilitatea stabilirii unei relații de tip comunicativ cu existentul (care nu aude / nu percepe mesajul) și cu existența care îi impune codul *ei* uzat, perimat, total străin.

Cu aripile zdrobite prin anularea oricărei speranțe, omul rătăcit își pierde până și tentația zborului spre dincolo, inocența primară a copilăriei. Demersul său psihologic – în calitate de ființă legată de fatalitatea condiției sale, filozofic terestră – este redus la fugă. Fuga (din fața destinului și orientată spre căutarea unui

sens) îmbracă formula dramatică a parabolei. Stilizată, parabola lui Ionesco reduce epicul la esențial, urmărind ființa într-o traiectorie prin spațiu-timpul abstract, care este mai curând reprezentat de tranșe de experiență existențială (familiale, instituționale, socio-politice) cât se poate de omenești.

Redus la efemerul contururilor vagi, acest spațiu-timp este ființa însăși în care eul se rătăcește în căutarea căilor de eliberare de sine însuși. Suferința care îl împinge pe erou la acest periplu analitic în el însuși – contrar tragicului clasic – nu este consecința unei lovituri a destinului, ci tocmai forma de manifestare a omului rătăcit. Suferința eroului este cea de a îndura existența ratată. Ca alinare, omul trebuie să caute în labirintul experienței sale adevărata cale spre lumina de dincolo de cenușii prezentului fals.

Patru piese, presărate în timp la intervale mari una de cealaltă, par să sintetizeze impasul oricărei căi omenești spre ieșirea din tragic. În *Setea și foamea* (1966), normalul, tihna banalului, lipsa de speranță și de vis (de „lumină” și „cer”) îl apasă pe Jean. Eroul „aleargă” spre cucerirea trecutului ratat, netrăit. Refuzându-și relațiile (prin smulgerea concretă din inimă a sentimentelor), negând, prin uitare, amintirile și întregul trecut, el aspiră la recuperarea a ceea ce ar fi putut să fie. Evadarea lui Jean într-un prezent pur, eliberat de deșeurile oricărui trecut, eșuează în universul carceral al imposibilității excluderii supunerii. Orice evaziune viitoare aduce omul spre carcera prezentului. Echivoc, acest cadru devoră vârstele și alternativele (mănăstire – cazarmă – închisoare) și condamnă pe veci sufletul la o altă formă de reclusiune socială.

Omul cu valize (1975) și-a pierdut orice consistență, orice memorie a sinelui (privind numele, vârsta, părinții, cunoscuții). Suferința lui este tocmai această dezrădăcinare și constă în rătăcirea pe căile eului alienat, încărcat de „valize” (de experiențe) inutile. Esențialul („valiza” lipsă) este trecutul care, circumscriind prezentul, ar da un sens viitorului. Convertită într-o coborâre în infern, goana după trecut se dovedește a fi și un impas al omului.

Prin trecut, omul nu se mai adâncește în „eu”, nu mai reușește să se regăsească.

Pentru omul-rătăcit, existența însăși este pusă sub semnul degradării. Omul rămâne sfâșiat de durerea neputinței de a fi el însuși sau de a se regăsi. Dacă în realitatea sa efectivă eul nu reușește să se regăsească, în arhitecturile spirituale înălțate de om, eșecul atinge proporțiile coșmarului.

Replică grotescă și parodie tragică a dramei lui Shakespeare, *Macbett* (1972) ilustrează condiția conducătorului care, prin prezent, trebuie să creeze sensul viitorului pentru colectivitate. Discursul final al lui Macol, asasin și succesori la putere al lui Macbett, demistifică orice speranță de schimbare și de progres. Construind o imagine a sinelui – care a dat un sens istoriei colective –, eul ce a atins puterea politică sfârșeamă această imagine prin neputința de a se confunda cu ea. Drama lui constă în imposibilitatea alterității, care impune neîncetat o formă de tiranie și mai rafinată decât cea anterioară.

În acest caz, rătăcirea eului nu mai este determinată de îndepărtarea de vis (de valori) sau de inaccesibilitatea lui, ci dimpotrivă, de degradarea acestuia prin utilizarea ca mijloc, utilizare care îi anulează sensul. Durerea nu mai aparține eului, ci este impusă celorlalți de către acesta. Astfel, eul se revelează a fi din nou aceeași pastă maleabilă pentru a umple la infinit același tipar al rolului social, care își menține mereu aceeași esență alterată. Golit de sens, acest eu guvernează o lume marcată de marea absență a oricărei speranțe de salvare, o lume supusă acestei suferințe universale.

Incapabil de a se regăsi în trecut sau de a construi viitorul după imaginea sa mentală, și nu după chipul său, dominat de un rău care îl macină fără de leac, omul încearcă marea evadare din lume prin vis. Devenit ultimul refugiu al eului alungat din real, visul este o ultimă revenire la sine în *Călătorii pe tărâmul morții* (1982). Jean își parcurge viața în sens invers și construiește visul

ca pe o căutare a copilăriei originare pierdute. Ceea ce descoperă dincolo de amintiri, pe acest drum este esența adevărului falsificat de existență. Pentru el, toate măștile binelui cad și esența răului se revelează în toată atrocitatea minciunii, a fraudelor, a crimelor, care se înlănțuie până la RĂUL final: moartea.

Moartea apare deci ca singura certitudine tangibilă. Formă alterată a infantilității, ea este copilăria pe dos. În cele din urmă, moartea este asumată cu o liniște dureroasă de către un eu anesteziat, care și-a pierdut până și energia protestului, pe care o avea regele Béranger.

Depășindu-și premisele evocatoare pentru farsa tragică a existenței marionetei omenești, teatrul lui Ionesco ne propune, în ansamblul său, imaginea omului ca ființă supusă durerii. Răul existenței sale și premisele rătăcirii sunt reflexul fatumului propriei condiții: de ființă muritoare, opresivă, și, în același timp, scrutătoare, orgolioasă și supusă, menită nefericirii.

Suspendat între nefericirea rătăcirii ca „ființă gânditoare,, și indiferența rutinată a mecanismului, omul nu este niciodată total înfrânt, nici învingător absolut. Atâta timp cât un Jean sau un Béranger își mai poate pune întrebări asupra propriei condiții și asupra limitelor, orice speranță de zbor spre orice formă de copilărie este posibilă pentru o umanitate matură. Regăsind deci contururile profunde ale suferinței din tragicul clasic, Ionesco le completează și se detașează de ele prin evocarea dramatică a modului modern de a și le asuma.

Dacă piesele lui Eugène Ionesco descriu mecanismul absurdului în esență ca reflex al incomunicării, ca o consecință a unei evoluții încheiate, romanul *Însinguratul* demontează acest mecanism tocmai pentru a ilustra una dintre modalitățile cantonării în absurd, în condițiile vieții moderne. Este poate forma cea mai rafinată, aceea rezervată reflexivului, intelectualului structural, și nu de formație, care, eliberat de condiționările sociale și materiale, își poate permite luxul adâncirii în realul psihologic (în sine) și psiho-social sau în cel cosmic, în căutarea esenței. Însă în acest caz, impactul cu absurdul – oricare i-ar fi demersurile – ilustrează o altă ipostază a acestuia: relativitatea ca limită.

Aparent pasiv, eroul cărții se remarcă printr-o deosebită mobilitate interioară, printr-un dinamism întors devorator înlăuntru, în sine. El își începe tribulațiile spirituale prin conștientizarea treptată a actului însuși al existenței, prin ideea refuzului vieții anihilante, cotidiene („La treizeci și cinci de ani e timpul să te retragi din cursă. Dacă ea există.”). Punerea acestui tip de contingent sub semnul întrebării marchează trecerea scriitorului însuși de la Eroul-obiect (până la urmă înghițit de obiectele din cadrul scenic) la eul romanesc, diferențiat de lumea exterioară și care încearcă să-și definească și să-și delimiteze propria umanitate, disecându-și realul și organizându-și el însuși existența. Eliberat de povara determinărilor materiale și sociale, personajul ionescian pornește de la premisa căutării (re)surselor originare, prin coborârea spre *înțelegere*. Ceea ce i se opune însă constant, ceea ce el nu poate eluda și, până la urmă, îl va înfrânge reprezintă tocmai attributele societății moderne, viguros creionate și în repertoriul dramatic ionescian. Astfel, circularitatea existenței organizate ca o spirală

permite salvarea dintr-un nivel; dar această salvare înseamnă proiectarea eului într-un alt nivel similar. Proaspăt cucerita libertate a individului, total iluzorie, este aceea a înlocuirii unui sistem de convenții cu un altul, într-un alt fel traumatizant. („Dacă nu putem înțelege universul, defini legitățile sale esențiale, aveam, cu toate acestea, posibilitatea de manevră într-un mic univers, aflat în interiorul marelui infinit sau nici-finit nici-infinit.)

Monotonia veșnicei integrări într-un scenariu (pre)scris, căruia afectiv și biologic omul nu i se poate opune, devenindu-i marionetă, convertește libertatea în contrariul ei, într-un șir de substituiri ale unor constrângeri exterioare și interioare (habitudini) cu altele. Hotelul-cușcă este înlocuit cu apartamentul-închisoare, bistroul modest cu restaurantul confortabil, dezordinea promiscuă cu ordinea și intruziunea bonei în propria-i existență, programul de birou cu drumurile rentierului, aventura erotică din lumea micilor funcționari cu aceea accesibilă noului său univers, voit mai limitat decât primul. Omul este astfel proiectat în *marea tragedie a limitelor riguros circumscrise*. „De fapt mă născusem împovărat. Universul mi se părea un fel de cușcă mare sau mai curând un fel de închisoare mare, iar orizontul, făcut din ziduri dincolo de care exista altceva, dar ce? Mă aflu într-un spațiu vast și cu toate acestea închis.” El se autoiluzionează că le poate transcende prin rațiune: „temnița mea cotidiană, mica închisoare aflată în interiorul celei mari, îmi deschisese ușa ei. Puteam să parcurg întinsele alei, marile drumuri ale temniței mari.” În accepția eroului, rațiunea este sinonimă cu asumarea („Eram o mulțime de prizonieri. Aveam impresia că majoritatea nu erau conștienți de faptul că sunt prizonieri.”), asumare a actului de „prise de conscience” (ce se afla dincolo de ziduri?).

Singulară, această acțiune în plan spiritual îl închide însă irevocabil pe erou în „însingurarea” sa de practicant al unei gimnastici spirituale cu mișcări ample de jos (apropiere de existență prin trăiere efectivă) și de sus (distanțare de ea prin „viziunea

ciudăteniei, a insolitului lumii”). Exerciții de însingurare, de ieșire din realul socia(bi)l, demersurile eroului sunt încercări iluzorii de supraviețuire efectivă a eului prin rațiune (= înțelegere). Mai întâi el se autoiluzionează cu *posibilitatea acoperirii intervalului limitelor, a descoperirii unui sens*, fragil, dar verosimil. Ampu-tându-și dorințele, desprinzându-se de umanitatea truditore care ignoră existența neînțelesului, eroul încearcă să și-l clarifice tocmai prin plasarea în centrul existenței și apoi prin forțarea lui, până la revelarea adevăratului său caracter („Oamenii neglijează sau uită ceea ce nu poate fi înțeles, dar înțelegerea lor tocmai de aici izvorăște, gândurile lor se întemeiază pe această imposibilitate de înțelegere...”).

Revelația absolutei convenționalități a acestui caracter are semnificația contactului cu absurdul, într-o primă ipostază a sa: lipsa de sens și imposibilitatea semnalării sale lingvistice (fațetă cunoscută din dramaturgia scriitorului: „Dar eu am impresia că ne sprijinim pe neant, ceea ce iarăși nu e altceva decât un cuvânt. Dăm nume care nu spun nimic unor lucruri despre care nu se poate spune nimic, unor nimicuri despre care nu se spune nimic.”). În fața eșecului sensului, primă formă a triumfului absurdului, omul trece la *relativizarea valorilor în sfera închisă a existenței* („Valori absolute nu există. Pe acest glob, care e un glob inclus într-un glob, inclus într-un glob, inclus într-un glob.”), fază intermediară spre *renunțarea la sens pentru contemplația pură în vederea dobândirii „neutralității morale.”* Aceasta înseamnă însă hipertrofierea eului, ca unică substanță ce poate da consistență realului, adică tocmai renunțarea la rațiune: „Ajungeam să obțin un fel de neutralitate morală. Sau o neutralitate estetică. «Ei» nu mai erau semenii mei... Astfel, totul nu era decât zgomot sau sunetele unei limbi străine... Numai eu mai existam în mod real. Restul era ceva confuz, era «acest tot».”

A-raționalul astfel atins este însă o a doua fațetă a absurdului ca imposibilitate de înaintare, ca izolare în singurătatea absolu-

tă, guvernată din afară de o forță ce „organizează aparențele” și condamnă umanul la „normal”, adică tocmai la ceea ce nu poate atinge: raționalul, în esență ininteligibil. Devenit aparență, realul este anulat prin *prin estomparea contururilor, menită să rețină numai esența* (= noțiunea), distinctă de conținut: „Adesea, îmi era suficient să repet de multe ori și repede cuvântul *cal* sau cuvântul *masă*, până în momentul în care noțiunea se golea de conținutul ei, orice semnificație dispărând.”

În a treia sa ipostază, absurdul apare aici ca efemer și gratuitate. Concluzia firească este aceeași cu a teatrului ionescian: imposibilitatea comunicării, însă nu ca maladie a limbajului, ci ca rezultat al distrugerii suportului comunicării: absența mesajului propriu și ruptura de interlocutor: „N-am nimic interesant de spus altora. Și nici nu mă interesează ceea ce spun ei.” În loc să se lase însă devorat de absurdul care îl înlănțuie în condiția sa de Prome-teu modern, asemenea lui Béranger, „însinguratul” cunoaște un nou moment de înălțare morală: revolta (împotriva tuturor limitelor, a imaginației, a cunoașterii, a uimirii, a propriului biologic, a socialului, a cosmicului), protestul (față de moarte), negația totală (a „realului, falsului, adevărului”).

Gestul unic al răzvrătirii antrenează istoria singulară a minții asupra trăirii, a psihicului asupra ființei. Asistent non-participativ la propria-i existență („Viața e minunată când o privești în ansamblu, din perspectiva trecutului, în acel spațiu în care se transformă timpul care s-a scurs... Viața mi s-a părut o povară, acum mi se pare un ornament, un monument, un spectacol.”), eul eliberat de sine își savurează contemplarea pură și posibilitatea (nicicând concretizată) de reîntoarcere la sinele social. În planul concretului însă, ipotetica sa victorie este cea mai amară înfrângere. Ea înseamnă ruptură de lumea exterioară (prin sesizarea clopotului de sticlă sub care trăiește fiecare ființă izolată de privitor prin geam) și de / din sine (din sfera sa socială părăsită; din timpul „oprit” prin negarea trecutului și renunțarea la viitor, ca și prin nivelarea

prin obiceiurile a prezentului; și înstrăinarea de propria ființă, de propriu-i chip).

Respingerea celorlalți îl aruncă pe erou în abisul unei alte angoase, al temerii că va fi respins de ceilalți tocmai datorită identificării cu ei. „Ei sunt eu însumi. Iată de ce îi uram. Pentru că erau alții fără a fi cu totul alții.” Pierderea identității de sine îl prăbușește pe erou „într-o lume paralelă, într-o lume inversă în raport cu a noastră.” Atingerea ei este posibilă prin *părăsirea (inițial intermitentă) a realului*, fie prin intrarea în planul complementar al ficțiunii (în spațiul revoluției imaginare), fie prin ruperea punților cu realul (spațiul revoluției ignorate). Acum, apropierea esențelor este posibilă, dar numai prin integrare, prin absorbirea eului în marele miracol original, care nu i dezvăluie decât lui, fiecărui om însingurat:

„– Ce frumos arbore e în curte, am spus eu. A crescut într-o noapte. Veniți să-l vedeți, dacă nu mă credeți! Auziți păsările?

– Nu aud nimic, a spus ea.”

Acest miracol, „grădina care s-a apropiat de mine, m-a înconjurat, făceam parte din ea, eram în mijlocul ei”, este continuul viață-moarte al existenței care nu trebuia trădată. Dacă și noi, cititorii, „am luat asta drept un semn”, după cum își încheie microromanul Eugène Ionesco, înseamnă că mesajul profund umanist al creației ionesciene, „ceva din această lumină”, „a rămas.”

3. Spania

Romanul proteiform

„Să scriu un roman în care să nu se întâmple nimic. Dar nimic, nimic, nimic: absolut nimic. Un roman dincolo de orice anecdotică, de orice descriere (ca și cum asta ar fi suficient! de unde o fi apărut ideea că a scrie un roman înseamnă a spune o poveste?), de orice amestec al ideologiei personale a autorului, împărțită pe bucățele în dialogurile personajelor-pion. Să restituți o dată pentru totdeauna romancierului categoria lui primordială de demiurg, dar fără a-i da voie să abuzeze câtuși de puțin de ea. Dar caracteristicile personajelor, dincolo de anecdotică, sunt mai mult decât suficiente pentru ca autorul să nu trebuiască să se deranjeze să inventeze nimic!”

Această profesiune de credință a lui Luis Alemany surprinde esența postmodernistă a romanului său *Los puercos de Circe / Porcii lui Circe*. Din acest punct de vedere, cartea lui Alemany – deschisă către real și către autenticitatea trăirii – este o operă în care nu autorul este cel ce imaginează, ci subiectul (Insularitatea) își creează agenții naratoriali (insularii). Asistăm astfel, în originala creație a lui Alemany, la desfășurarea unei viguroase forțe prozaistice, pe două planuri paralele, strâns legate între ele.

Primul dintre acestea este metaromanul reprezentat de *Primul interval, Al doilea interval, Ultimul interval* și de secvențele consacrate meditației asupra semnificației „culmilor albastrii, violete și maronii”; cel de al doilea corpus românesc este constituit din capitolele 1, 2, 3, 4, 5, 6, ... și din *Epilog*.

Prin **intervale**, metaromanul schițează – la modul (auto)parodic – suportul estetic serios al scrierii, concentrat în reflecțiile lui Edu-

ardo din *Vremea tăcerii*, și în articolul lui Carlos (pentru ziarul *La Tarde* din Santa Cruz de Tenerife). Reactualizând convenția citatului din manuscrisul „persoanjului”, scriitorul pătrunde „autentic” în lumea ficțiunii sale, „(re)inventându-și” propriul crez artistic: renunțarea la o estetică clasic(izant)ă, negarea posibilității oricărei analize critice în favoarea unui alt tip de receptare: „să privim cartea ca pe o problemă, ca pe o ecuație pe care trebuie să o dezlegăm încetul cu încetul, nu să o improvizăm.”

În romanul proteiform și, tematic, atotcuprinzător, al lui Luis Alemany, aceste secțiuni circumscriu imaginea creatorului prin Eduardo, Alberto și Notabilul Poet. Prin acest triptic, creația este văzută ca reflex al poziției (Alberto și Notabilul Poet) și al opoziției spirituale (Eduardo). Simbolic în esență, fiecare dintre cele trei personaje ilustrează un termen al relației creatorului cu lumea / realitatea. Eduardo pare a fi în structura romanului creatorul autentic și, în această ipostază, purtătorul de cuvânt al scriitorului însuși. Opiniile sale din *Primul interval* pot constitui o definiere a creației în accepția lui Alemany. Pentru Eduardo-Alemany, opera (romanescă) este formula atotcuprinzătoare (a literarului), creatoare a unei realități în sine, dispensată de ilustrativ (narativ), depășind prin amploare și profunzime ierarhizările ferme, delimitările teoretice (ale genurilor sau ale speciilor). Creația autentică își este propriul obiect, este deci căutare întoarsă în sine a surselor originare (pentru lirism, armonia spirituală – „povara liniștii” –, temă distonantă față de durerea retoric „inoportună” și „plină de grimă” a lui Manolito Trujillo; pentru epică, anularea anecdoticului și a descriptivului, în favoarea esenței pentru critică, menținerea „demnității prin originalitatea analizei).

Raportate la viziunea amplu integratoare a lui Eduardo asupra creației, celelalte ipostaze ale artistului apar ca imagini emblematice ale ratării, prin închiderea în sferile extraesteticului. Închiderii sociale (circumscrișă prin toate celelalte personaje) îi corespunde în planul insulei închiderea spirituală.

Prin Alberto, este pusă cu acuitate problema impactului societății asupra creatorului. Alberto este artistul pentru care dilatarea existenței individuale și marginalizarea socială duc la plasarea creației într-un plan secund al vieții personale. El este pictorul învins de existențial, pentru care propria operă plastică se reduce la o dimensiune a conștiinței sale autocenzurante, înăbușite o dată cu vechile aspirații și iluzii sociale. Creația lui Alberto este opera sufocată prin amânarea căutărilor formale, suport al ideii sale plastice; este eșecul său spiritual, dialogul cu publicul întrerupt, o dată cu acceptarea eșecului său social; este reprimarea autenticității eului.

La polul opus lui Alberto se plasează Notabilul Poet, care ilustrează ipostaza convențională a creației. Pentru el, opera apare ca o trambulină socială, ca un alt mijloc de propulsare într-o ierarhie complementară celei sociale, în ierarhia spirituală. Notabilul Poet reprezintă platitudinea sacralizată. În cazul său, spectacolul ideilor este înlocuit cu spectacolul convențional al manifestării culturale cu program fix. Personajul propune totodată și un alt mod de a recepta insula: turismul cultural. Prin Notabilul Poet, insula nu este pusă în relație cu spiritualitatea unui continent – printr-o reală mișcare a ideilor –, ci cu persoane care vehiculează cu labilitate între spații geografice. Pentru conformismul lui comod, dar și ca model existențial și posibilă relație, Notabilul Poet este cultivat de poetaștri, patetici în onestitatea aspirațiilor lor, ca Manolito Trujillo, varianta a pașnicului veleitarism literar.

Poetul estetizant Felipa este o altă mască a conformismului. El aduce imaginea grotesc-caricaturală a condeierului. El nu scrie pentru a comunica, ci pentru sine, oferindu-și un volum al cărui tiraj îl achiziționează integral, pentru a-l dăruia apoi personalităților cunoscute. Prin el este astfel caricaturizată nu numai grafomania, ipostază de un ridicol extrem a scriitorului, ci și deturnarea literaturii de la autentică sa misiune, prin reducerea funcției ei sociale la simplul act de recomandare.

Secvențele despre culmi constituie miezul metaforic al cărții. Prin ele, romanul se manifestă ca o dezbatere deschisă asupra raportului dintre condiția umană contemporană și etic. În sine, culmile sunt simbolurile valorilor morale imuabile în timp: „Deoarece culmile albastrii, violete și maronii sunt, au fost, fuseseră, vor fi esența însăși a insulei, a colectivității umane care o locuiește, chiar a noastră, a longitudinii și a latitudinii care ne delimitează, ne situează, ne plasează aici pentru totdeauna, pentru eternitate, ca și când lucrurile ar putea realmente să rămână plasate undeva, situate într-o anumită poziție, delimitată de anumite dimensiuni.” Ele nu îi mai sunt însă accesibile memoriei colective, ci unui eu singularizat de suferință, de eșecul care îl elimină din lumea „sa” insulară, alungându-l pe o altă insulă, spre care vor fi conduși în final și ceilalți eroi. Numai din acest unghi de vedere, paralel cu propria degradingoladă, se manifestă CONȘTIINȚA solitară care înregistrează și mutațiile legate de semnificațiile și receptarea în timp a culmilor.

Tragica lor convertire într-o forță agresantă pentru eul marcat de insularitate este cauza primă a tot ceea ce se petrece cu conștiințele buimace. Totul are loc *deoarece culmile* au devenit... ceea ce sunt. Martor permanent, inițial culmile îngrijorează prin omniprezența lor, ca termen de raportare care negativizează prezentul. „Deoarece culmile albastrii, violete și maronii știu multe lucruri despre noi: ne cunosc momentele bune și momentele proaste, întâmplările capricios pozitive și sumbrele neliniști apăsătoare care urmează, s-au petrecut – și vor mai veni? –, încât nu ne mai rămâne altceva de făcut decât să le acceptăm ca atare, dacă vrem să mai intrăm în joc cu vreo șansă.”

Acceptarea pasivă a culmilor, de fapt ignorarea lor în planul existenței practice, le convertește în limite ale unui spațiu spiritual, împovărat prin permanența și intangibilitatea lui: „Deoarece culmile albastrii, violete și maronii pot fi hotar sau carceră, obstacol cumplit care ne claustrează în propria noastră casă, care

ne-a fost dată fără a o alege noi anume și din care nu este chiar așa de ușor să ne desprindem, deși știm în orice clipă [...] că ele se află aici, că sunt, au fost și vor fi, vor continua să fie și sunt dintotdeauna în fața și deasupra noastră.” Ruperea contactului real cu aceste „culmi” și ascensiunea continuă a insularilor spre cucerirea unui alt tip de mituri – miturile confortului modern –, care nu mai înfruntă însă timpul și moartea, fac ca fiecare moment al istoriei apropiate să devină o treaptă insignifiantă pe o scară ce și-a pierdut punctul de plecare și și-a erodat esența, „urcând întruna, urcând peste tot ceea ce aparține muntelui, lăsând în urmă, jos, tot mai jos, tot mai în urmă, conturul culmilor de la Anaga care se estompează, se tot estompează, s-au estompat dintotdeauna, în culori albăstrui, violete și maronii.” Trădate, culmile implică remușcarea și sancțiunea morală a conștientizării și a asumării, „deoarece culmile albăstrui, violete și maronii, pe care le vezi doar ridicând capul, sunt totodată și umbre apăsătoare, de care ți-e imposibil să scapi, și paznici zeloși care veghează tot ceea ce facem în incinta unde își exercită jurisdicția.”

Scara valorilor morale și-a pierdut treptele, dar nu și orientarea ascensională, pe care omul este osândit să o redescopere numai în cădere, numai atunci când, fiind foarte jos, el poate contempla, o dată cu adâncimea propriei alunecări, și întregul drum al urcușului și mai ales culmile. „Și poate că, la ora adevărului, vor fi singurele care să aibă dreptul de a cere explicații, de a cere socoteală, de a trage la răspundere, de a interoga, de a cerceta, de a ne obliga să dăm înapoi – măcar de-am ajunge noi până acolo! –, de a întoarce capul sau de a privi în urmă ori de a recunoaște sau de admite că așa a fost ori de a ne da un răspuns; ele și numai ele, fiindcă nimeni altcineva n-ar mai putea pretinde astăzi vreo justificare a vreunui lucru.”

De la o „înălțime” a poziției sociale care pare a concilia „culmile albăstrui, violete și maronii” cu falsele vârfuri ale prezentului, „când sunt privite de sus și nu din față”, ele, culmile, par nive-

late, reduse la condiția de punte cu continentul, care este el însuși o „prelungire continentală a afacerilor noastre, a lumii noastre și a familiei noastre, o prelungire trecătoare a insulei noastre, stabilă și uriașă...” Din acest unghi este demascată tragică pierdere a infividualității umane, a personalității etnice și sociale. Insularii și continentalii se identifică, problematica insulei reflectându-se indirect asupra întregii societăți bolnave de o contemporaneitate uniformizatoare.

Pentru cei rămași în insula lor și destinați „nenorocirii”, culmile se vor plasa tot mai sus, idealizate tot mai mult, pe măsură ce sunt săpate la bază, „deoarece culmile albastrii, violete și maronii se înalță, s-au înălțat, se înalță, se vor înalța, se înalță semețe pe cerul din amurg, nu sunt crenelurile unui bastion de apărare, ci contraforturile unei fortărețe care a fost ridicată, pe care au tot ridicat-o, pe care am tot ridicat-o, pe care am ridicat-o, care a fost ridicată nu știm de când, nici până când.” Ele devin astfel fortăreața care nu apără, ci, prin dezindividualizare, îneacă în convențional: „într-un lichid care amenință să-și reverse propria-i suprafață.” Sentimentele, obiceiurile, ocaziile festive, stările psihice, afirmarea unor relații interumane, întreg registrul afectiv și existențial al individului se alterează prin substituirea cu băutura, mereu aceeași: whiskyul, ingurgitat după mereu același ritual („ultimul whisky, whiskyul de rămas-bun, și whiskyul lui peasta-îlplătesc eu...”). Băutura ingurgitată în BAR – spațiul nivelator, propriu insularului, indiferent de condiția socială – nu urmărește o îmbătare colectivă, stabilirea unei legături între participanți. Ea umple vidul existențial („whiskyul de sâmbătă seara, whiskyul de duminică, whiskyul de la prânz, whiskyul de la aperitiv, whiskyul din amurg, whiskyul în papuci și pijama din tihna căminului”), acoperă tragică monotonie a „evenimentelor” („whiskyul de la nunțile în smochinguri, din hotelurile de lux, whiskyurile de la chefurile când îți îngropi burlăcia, whiskyul din cabarete, whiskyul de la petrecerile de acasă...”), ascunde stereotipia reacțiilor,

sărăcia replicilor și ariditatea sufletească („whiskyul lui cemaifacemînsearaasta, whiskyul lui ladracucuviața asta, whiskyul lui măplictisescdemoarte,...”).

Beția reliefează nimicnicia unei societăți care și-a pierdut forța morală și s-a mutilat sufletește, reducându-și sfera afectivității la ironia vitriolantă față de trecut și față de experiență a tinerilor și la ironia născută din vinovăția și din complicitatea maturilor angajați în istorii personale inavuable, pe fondul unei Istorii tenebroase. Disprețul blazat al celor dintâi și culpabilitatea mefientă a celor din urmă se îneacă în acest whisky care îl scoate pe individ din contingent, cantonându-l tot mai mult în metamorfoza dezumanizantă. Pe insulă nu există eroi, nu există Ulise, pentru că nimeni nu este imaculat în plan moral și nu cunoaște statornicia și forța iubirii. Îndepărtarea de culmi înseamnă nu numai pierderea valorilor morale în sine, ci poate în primul rând înstrăinarea de credința în forța lor, în acțiunea în numele lor și de fapt în încrederea în orice fel de acțiune:

„Împovărat din nou de liniște.

Împovărat de-o liniște prelungă.

Nu încerca vreodată, nu risca

– că-i joc periculos și chiar absurd –

s-o tulburi

cu zgomote periculoase

sau chiar inofensive,

în aparență...”

Această „insulă îndepărtată” devine „insula nenorocirilor” prin metamorfozarea umanului. Semnul definitoriu al metamorfozei – semnul lui Circe sub care viețuiește întreaga insulă – este însă, ca și în mitul hemeric, intemperanța în ipostaza sa de voință de posesiune. La scara întregii insule, spiritul posesiv se manifestă prin uzurparea unei imagini de sine false.

Culoarea, varietatea, bogăția luxuriantă a peisajului natural – consacrate de pliantele turistice ca amprente ale personalității

ții insulei – sunt demascate prin evocarea ternului cotidian, prin monotonia și ariditatea arhitecturală și tipologică, surprinse mai ales în *La Laguna, District Universitar*. Izolată „de restul lumii civilizate printr-un perimetru de mai multe sute de metri de jur împrejur”, Universitatea este ea însăși o insulă. Închisă în propria ei hidoșenie arhitectonică, „construită pe gustul unui secol neinventat încă, dar care va fi mereu anterior celui în care trăim”, Universitatea este marea înghițitoare din insulă. Ea devoră prin uniformizare tinerele spirite; nu formează, ci atestă intelectuali, nu cultivă vocațiile, ci voințele; nu afirmă interesul – unic – pentru cultură, ci interesele individuale de promovare socială. Universitatea este în egală măsură reprezentată de Jorge Domínguez și de Antonio, ca și de Carlos și de Eduardo. Ea a fost absolvită de Rafa și de José Luis, dar nu și de Alberto. Închisă, „insularizată” prin mularea personalității pe tiparele ei, viața din La Laguna, Districtul Universitar, nu atinge totuși tragicul la nivelul indivizilor, pentru că protagoniștii nu au pozițiile conferite de putere. Tragicul de substanță legat de La Laguna marchează însă întreaga insulă, căreia i se refuză Ulise, Intelectualul, Omul (descătușat de șabloane și care să rămână călăuzit de SPERANȚĂ).

Conștiințele autentice (Eduardo, Carlos și Alberto) sunt bolnave. Cu acuta lor luciditate, Eduardo și Carlos sunt atinși de morbul blazării. Ei înregistrează totul critic, interpretează și desființează, neagă conformismul și vechile valori, dar nu au forța marilor construcții spirituale, nu au puterea unei afirmații, pentru că le lipsesc credința și speranța. Alberto este înghițit de existență, târât într-un eșec pe care și-l asumă („la ora asta nu mai poate îndrepta nimic, trebuie să se împace cu soarta, fără remușcări, fără a încrunta fruntea, fiindcă n-are nici un rost”). El nu mai are puterea acțiunii, dar nici pe aceea a renunțării. Prin temporizare, ritmul și stilul său existențial se conciliază cu aspirațiile. Opera este amânată pentru mai târziu („acum nu-i momentul să se apuce să picteze, că dacă merită să continue cu pictura, ar trebui să încerce altă dată”), tot

așa cum ironia și umorul (uneori) negru îi împacă pe Carlos și pe Eduardo cu ei înșiși și cu lumea. Mereu prezent, tragicul condiției lor este eludat prin devierea de la propriul său obiect, prin absorbirea în umor.

De aceea, evocarea Districtului Universitar se cantonează în parodic. Formele de posesiune la acest nivel existențial (de)spiritalizat sunt minore, simple caricaturizări ale celorlalte din afară. Câteva mostre tipologice le ilustrează pregnant. Profesorul (López de la Calleja sau Don Rodrigo Perdomo) și decanul savurează posesiunea unei *puteri* meschine: forța conferită de autoritatea didactică și administrativă. Imaginea dascălului se convertește astfel în parodierea lui ca marionetă mișcată de sforile unor automatisme (orele fixe de intrare/ieșire) și animată de fluxul de informații în care se înțeacă dictându-le (într-un ritm sadic), și nu predându-le. Ca și dascălul, decanul este într-o desăvârșită antiteză cu ceea ce ar trebui să fie, își este contrapunctul ideal, ipotetic, prin ignorarea dialogului cu studenții. Și la acest nivel al textului, în capitolele dedicate Districtului Universitar se conturează astfel o formă a insularității: incapacitatea deschiderii reale spre celălalt, imposibilitatea dialogului. Întâlnirea studenților cu decanul sintetizează umorul grotesc al pozițiilor. Cele două tabere sunt două insule (spații iremediabil închise). Studenții nu pot să-și comunice coerent revendicările pentru că la ei protestul este o stare, și nu refuzul unei situații, este constant, static și deci inconsistent:

„– Mă rog, știți... Trecând peste faptul că regulamentele universitare sunt elaborate exclusiv de către profesori, iar noi studenții le primim gata făcute, trecând deci peste această problemă de principiu, într-o țară ca a noastră, problemele sociale care se ivesc ne obligă, desigur, la o participare colectivă, dar eu prefer să mă refer doar la cele din domeniul învățământului universitar (de fapt, tocmai pentru asta ne aflăm aici și dumneavoastră, și noi)... hmmm!... mai concret... hm! desigur.... mai hm!... adevăratul motiv al acestei întâlniri este...”

Decanul nu are ce să înțeleagă și nici nu vrea sau cel puțin nu încearcă. El mimează dialogul, dar de fapt este „cu privirea pierdută în tavan, evorbadeochestiunedepincipiu, cu spatele la ferestrele deschise (cum am putea scrie altfel, ca să nu pară o glumă?) spre campusul universitar.”

În acest climat spiritual din „campus”, viața își pierde consistența, se reduce la gestică, la relații, la vestimentație și la tabieturi, monoton perpetuate în timp: „Ambianța nu s-a schimbat prea mult de la o zi la alta.” Aici, superficialitatea instrucției (lipsită de unitate și de metodă din partea profesorilor și de interes din cea a studenților) – ca, de altfel, a întregii existențe – este dublată de lipsa de vocație a tinerilor. „Venera roșcată”, care studiază intens lumea universitară și este la rândul-i obiect de studiu admirativ în bar, și „cuceritorul” Miguel Angel sunt semnificativi în acest sens. Ei ilustrează însă și cele două forme de posesiune ce maschează vidul sufletesc: la feminin, apropierea lumii exterioare prin experiență nemijlocită și de orice natură („se gândește că Universitatea din La Laguna e o instituție foarte simpatică, o instituție pentru care merită să vii tocmai din insula Lanzarote și să studiezi orice, chiar și lativul lui Jakobson”) și obsesia masculină a posesiunii fizice.

Populat de o asemenea faună, întreținut la infinit de proprii-i convenționalitate pe care și-o perpetuează în timp, Districtul Universitar se închide asupra sa, autonegându-se. Insula tinereții nu păstrează din atributele acesteia, din frenezia impetuoasă decât senzualitatea. Ea nu produce decât insulari care vor pătrunde sau vor trece în timp în / prin insulele sociale previzibile. Alberto frolează lumea lui Rafa și a lui José Luis fără a lăsa urme decât în amintire, Carlos participă la conferința mondenă a Notabilului Poet, Eduardo scrie un articol împotriva acesteia. Dialogul dintre ele este însă de neconceput. Insula însăși este astfel divizată în insule precis delimitate (sferele socialului), despărțite și ele de marea de whisky ingurgitată în alte contexte și în alte baruri, după același ceremonial, care anulează practic diferențele de esență.

Pe insulă, toate experiențele sunt consumate și... comentate. Starea de beție (masculină) are drept complement *starea de bârfă* (feminină). Aceasta e prilej pentru autor de radiografiere în profunzime a relațiilor interumane, de pătrundere în spațiul intim al familiei, în universul cuplului, al vieții cotidiene văzute ca lentă vegetare, ca „imagine a lumii care se mișcă între Clubul Nautic, Cazinou și terasa restaurantului Atlantic.”

Printr-o întregă categorie de personaje – José Luis, Rafa, Manolo, Aurora, Marta, Cristina și chiar Fernando Castro –, o linie majoră a romanului o reprezintă disconfortul opulenței. Din perspectiva „lor”, mitul lui Circe devine expresia cea mai sublimată a socialului. Mitul homeric – al depășirii forței malefice a iubirii-ură – se convertește, în cazul cuplului José Luis / Aurora, într-un mit al posesiunii. Pe insula lui Circe, o dată cu trezirea din visul matrimonial (Aurora) sau cu plictiseala monotoniei auster convenționale a căminului (José Luis), oamenii nu mai au ce-și comunica. Ei caută noul, ineditul, alți oameni, atrag și cunosc pe alții în scurtul interval senzual al întâlnirilor întâmplătoare din week-end: José Antonio o cucerește pe Andrée, José Luis pe fata de la bar... Ușoarele aventuri sentimentale provocate de plictis, începute în spațiul barului de lux sau studentesc cu ritualul cuceririi, mereu același, nu reprezintă pentru nici unul dintre eroi o modalitate de ieșire din existența cotidiană, organizată ca un ceremonial, ci o reiterare – după mereu același tipic – a unui alt ceremonial, cel al cunoștințelor de o noapte. Asimilată decorului, femeia este pentru spațiul insulei un factor al repetabilității prin cele trei ipostaze ale sale, mereu aceleași: adolescentă, cu iubirea ei castă (Ana Mari), tânără soție burgheză (Aurora, Marta, Cristina) sau profesionistă a propriului farmec dintr-o adevărată industrie a plăcerii.

De fapt, ipostazele feminității din insulă sunt reductibile la femeia care investește și se investește și, în spiritul mitului homeric, la femeia-Nausicaa, care este Ana Mari. Prima ipostază

reprezintă o formă modernă de demitizare a femeii în societatea de consum, la toate nivelurile sociale. Pe de o parte, le întâlnim pe Aurora și pe Candelaria, cu evoluții paralele, privite însă, din prezent, în diacronie. Aurora investește pe termen lung – în căsnicie – averea, poziția socială și propriul nume: „se gândește la toate astea, în vreme ce-și privește chipul în oglindă, un chip pe care ea îl știe frumos, pe care l-a știut frumos când l-a oferit, când l-a investit, când l-a ipotecat în clipa în care a trebuit să decidă... Investirea unui chip, a unor sâni... în schimbul liniștii, al unui cămin și al unei integrări perfect stabile în angrenajul social antropofag și rece.” Ea optează pentru prizonieratul în lumea sufocantă a confortului cotidian și pentru pierderea propriei individualități în labirintul convențiilor sociale: „Își plânge cei treizeci și ceva de ani absurzi, copilăria netrăită, tinerețea pierdută, căsătoria, călătoria de nuntă, dragostea călcată în picioare, marginalizată, uitată, înlocuită; plânge fiindcă a acceptat totul, confortul care îi impune anumite obligații, trista demnitate care o leagă de lux, nu de cămin, de bijuterii, dar nu de copii, de aparatele electrocasnice, însă nu și de principiile lor, de locul pe care îl are în societate, nu și de soț, de obiceiurile ei, nu ale lui.” Candelaria urmează și stimulează ascensiunea socială a lui Fernando Castro, umplerea treptată a vidului existențial prin aglomerarea de obiecte, care, ca și în cazul Aurei, îi vor înăbuși existența până la a deveni o obsesie teama de reîntoarcere, de revenire la un alt mod de viață.

De cealaltă parte se află fauna feminină a barurilor, care ilustrează, indiferent de ipostază, fațeta investirii de sine în cea mai rafinată formă de posesiune: aceea a trupului. Dincolo de prizonieratul în lumea obiectelor, oamenii devin ei înșiși *obiecte*; metamorfoza este dezumanizarea, prin înscrierea pe traiectoria nesfârșitei repetabilități a stării fără devenire, a existenței senzuale. Metamorfoza este deci coborârea la senzorial, la ritualul înecării aspirației în băutură și carnal. Practic, având puterea conferită de poziția socială și de avere, unii dintre insulari și-au pierdut as-

pirațiile. Alții, putrefiați de cultură, se consumă în blazare. Unii trudesc „să ajungă”, alții se mulțumesc cu călduța lor bunăstare, tineri sau adulți se pierd cu toții în jocul erotic.

Criza individului capătă amploarea crizei unui întreg sistem economic, social și spiritual, înecat în propria suficiență, care metamorfozează omul în prizonieratul unei existențe perfect închise, egale, monotone și stabile. Semnul insulei pare a fi nu numai cel al perfecteii închideri, dar și al imuabilei stabilități.

Amplă alegorie asupra condiției umane moderne, *Porcii lui Circe* aduce în discuție problema modalităților de redempțiune. Întreaga carte se constituie astfel într-un șir de cutremurătoare întrebări. Mai este posibilă întoarcerea? Ciclului dezumanizant i se mai poate schimba cursul? Care este prețul acestei schimbări?

Pentru a-și ilustra poziția – pentru că Alemany nu oferă răspunsuri, ci premise, nu elaborează axiome, ci propune ipoteze –, scriitorul recurge la parafrizarea în cheie modernă a celei mai ambigue secvențe mitice legate de Odiseu: episodul cu Circe. Astfel, în ciuda aparentei lipse de unitate, autorul orientează substanța romanului spre germenii de semnificații ale mitului antic, deschise însă către problematica unui alt timp. Pusă sub semnul lui Circe, fiică a soarelui, „Tenerife e sigură de soare”; dar soarele care inundă insula este miticul soare negru. Devorator și tenebros, el este mai curând lumina artificială a spațiului închis (barul, cărciuma, apartamentul – somptuos –, camera studentească, atelierul promiscuu, amfiteatrul, biroul), cuprins în închiderea mai vastă a insulei în care este claustrat un eu denaturat.

Tenerife este puternic marcat de insularitate. Aici, indiferent de insula socială căreia îi aparține, indivizii au suferit metamorfoza. Mai mult decât atât, ei o acceptă și se complac în ea:

„Și porci erau cu fața și cu glasul,
Cu părul și cu trupul, *dar la minte*
Erau întregi întocmai ca-nainte.” [s.n.]

Astfel, insularitatea nu este o simplă închidere exterioară conștiinței, izolarea de continent prin cantonarea într-un spațiu – afec-

tiv, etic, cultural – distinct, ci închiderea în sine. Porcii lui Circe își sunt propriii prizonieri, interiori. Ei trăiesc cu placiditate o stare de exil voluntar într-un spațiu confortabil, dar riguros (de)limitat și situat în afara valorilor. Insularii se dedică frenetic senzualului și senzorialului. Pentru toți, barul este un centru al existenței. El este centrul cercului închis al insulei fiecăruia, pentru că oferă forma facilă de evaziune din cotidian spre insulele „preafericite” ale împăcării și uitării de sine. Însăși băutura – parafrază parodică a filtrului lui Circe – nu este decât un simbol al voluptății. Formele de luare în posesiune a lumii exterioare nu sunt nici ele altceva decât modalități de afirmare a voluptății. Închis în sine, prizonier al convenției și al monotoniei spațiului său existențial, insularul (= omul modern) este cu desăvârșire singur între zidurile universului său. Am văzut că el nu poate fi un Ulise, dar nici nu se poate bizui pe vreun sprijin exterior. Bolnav de insularitate (= pasivitate și renunțare la propria-i individualitate), sărăcit – prin acte iconoclaste – de zei, omul și-a distrus și ultimul sprijin: „paideia”, „iarba moly” din mitul homeric. „Floare ca laptele, cu rădăcină neagră”, aceasta, educație / rațiune, este trădată prin insularizarea și a Districtului Universitar, prin convenționalizarea și punerea lui sub semnele stereotipiei intelectuale și ale voluptății.

Insula nu mai are deci nici speranțele legate de viitor. De aceea, de la insulari sau prin ei – ca și pentru tovarășii de călătorie ai lui Ulise – nu există salvare, iar insula devine „insula nenorocirilor.” Ca și în mitul homeric, ieșirea este deschiderea spre moarte. Morții călăuzitoare din *Odiseea*, scriitorul contemporan îi opune însă imaginea morții recuperatoare, (re)generatoare pentru conștiință. Două ipostaze ale morții reunesc în final eroii romanului. Moartea socială (eșecul tardiv al lui Fernando Castro) îl recuperează uman. Chiar dacă îl alungă din „insula” sa, de la înălțimea unei culmi „ierarhice”, ea îl readuce la capătul scării, la omenescul individului care a fost cândva maculat de contactul cu evenimentele unei istorii care l-a folosit în momentele-limită și pe care a învățat apoi să o manevreze în continuare.

O moarte fizică (accidentală), aceea a Anei Mari, îi implică pe toți ceilalți (cu excepția creatorilor, pentru care creația rămâne o șansă). Crima asupra Anei Mari este sacrificarea – necesară – a Nausicăi. Ea îi reintegrează pe eroi (martori și făptași) în timpul conștiinței, îi regenerează prin trezirea sentimentelor aflate în letargie, prin imperativul impunerii unei reacții, adică îi readuce la viața spirituală și afectivă trădată. Moartea Anei Mari este însă și actul expiator. Jertfa ei strecoară speranța de supraviețuire, de penalizare și de ispășire a răului, a falsului și a artificiosului. Ea îi readuce pe cei implicați la numitorul comun al trecutului: la regăsirea omenescului, fapt asociat cu anticipație drept cădere de Fernando Castro, și le oferă șansa (unui alt fel) de viitor. Prin această moarte, pentru ei, ieșirea din metamorfoză înseamnă revenire la sine, la eul care prin conștiință își domină timpul, existența.

Concluzia romanului – în măsura în care el oferă o concluzie – este mai curând un dramatic semnal de alarmă adresat contemporaneității de a nu-și amâna pentru prea târziu afirmarea esenței sale umane, de a nu-și trăda valorile care o susțin, de a nu ne împinge spre expiere, impunându-ne un lanț al necesității de a ucide puritatea, frumosul, autenticul din afară, tocmai pentru a le putea regăsi în noi.

*

Conceput ca o negare a conceptului tradițional de roman, *Porcii lui Circe* nu poate fi abordat altfel decât ca o „problemă.” Datele „problemei”, ipoteza de la care pornește autorul în demonstrația sa scriitoricească, sunt tocmai trama romanului: un week-end și un început de săptămână petrecute în insulele Canare.

Personajele circumscriu de fapt unul singur: insularul în cele două ipostaze ale sale, violent contrastante și totodată complementare: aceea de boem – tânăr universitar și artist, fie el și ratat – și de matur plasat în vârful ierarhiei financiare, sociale și mon-

dene. PERSONAJUL este însă INSULA, cu efectul metamorfozant, înșelător, dar sigur, stabil și constant al lui Circe. Realitatea insulei își estompează în roman contururile chiar pe măsură ce sunt trasate, menținând o fidelitate secundă a imaginii, aceea a răsfrângerii prin cristalul paharului.

Insula nu este bogată prin natura sa, dar posedă o abundentă faună psihologică. Ea este plasată pe câteva repere geo-turistice sumar schițate, înscrise în prospecte și pliante, fixate în amintire, prezentate Notabilului Poet sau unui nesfârșit lanț de alte notabile personalități, trecute în revistă pe un ton și într-un context acidulat. Insula are în schimb baruri: în Districtul Universitar La Laguna, în Santa Cruz de Tenerife, în Puerto ori în împrejurimile capitalei insulare; baruri unde alcoolul îneacă toate conștiințele, oamenii se „etilează”, dialogul se prelinge în conversația cu sensul diluat la simplul schimb de cuvinte sau la plasarea aluziei livrești în contexte parodice, prin aburii unei lichefiate lucidități, și ea de ordin secund.

„Demonstrația,, lui Luis Alemany, enunțată în termeni matematici, începe încă din formularea titlului. Romanul se dezvoltă astfel pe axa semnificației metaforei-titlu.

Semnul lui Circe, sub a căru (pre)dominare sunt puse destinele oamenilor și devenirea Insulei, este semnul civilizației crepusculare, al societății de consum. Istoviți de o experiență istorică tragică („de supraviețuire, de ură, de nevoi, de ură, de dragoste și de duioșie și de tandrețe și de familie și de ură”), istovindu-se pe sine în goana pentru mai mult, mai mare, mai... altfel opulent („să justifiți stabilitatea ascendentă a familiei, cele două costume pe an, bijuteriile Candelariei, jucăriile regești ale copiilor, călătoriile pe continent, casa de la țară...”), oamenii și-au pierdut omenescul, s-au metamorfozat, și-au lăsat în urmă aspirațiile și idealurile individualizatoare. Toți au ajuns sau se orientează vertiginos spre numitorul comun al irosirii de sine.

Pe insula lui Circe nu există nici un Ulise; „arma” spiritualității nu apare decât ca poză cabotină (Clubul) ori ca trimitere livresc

parodică (Carlos și Eduardo) sau creație total / vremelnic părăsită (Alberto / Eduardo). Umanitatea (din lumea finanțelor, a artei și a literelor, a spațiului universitar sau al existenței muncitorești) este de fapt pe deplin unitară și egală cu sine: lumea din jurul barului. *Barul* este punctul de plecare (pentru tinerii de la Clubul Nautic sau pentru cei din Districtul Universitar, ca și pentru tânărul muncitor) și punctul terminus al oricărui demers. Sub semnul lui Circe se conturează o umanitate „lichidă”, plasată în LOCUL unde se bea și se vorbește fără a se dialoga, unde fiecare reușește să scape de / din sine prin beție. *Beția* nu este pe insula lui Circe, așa cum nu este nici în mitul homeric, o simplă ingerare de băutură. Ea este soluția existențială – de autoapărare față de propriile aspirații trădate, față de propriile acțiuni din trecut – pentru José Luis, Manolo, Ricardo și Rafa, de manifestare a blazării (Eduardo și Carlos), de disimulare a propriei ratări (Alberto) sau de apărare – pasivă – a propriei stări de automulțumire confortabilă (muncitorul).

Insula lui Circe este deci spațiul închiderii absolute într-o spirală a existenței cu două niveluri. Fiecare personaj este mai întâi prizonierul propriului eu. Nimeni nu poate evada din sine altfel decât bând. Pe insulă se bea pentru a ieși din timpul acțiunii, al realului. Paharul de whisky consumă prezentul: inutil, monoton, egal. „Lichid care ne înconjoară, ne învăluie, ne amenință și care trebuie consumat, ingurgitat, băut, înghițit, ingerat cu desperare, pentru a evita astfel ca nivelul lui să urce iar și iar și iar și iar și iar, până ce insula ar deveni whisky, marea devine astfel și ea whisky, iar soarele ajunge să se reflecte pe o suprafață gălbuie, opalescentă, strălucitoare, care servește drept neașteptată oglindă: whiskyul. Fără ca nimeni să știe de când, când, până când; înecați în whisky sau uiski sau visiki.” Totodată, whiskyul dizolvă trecutul („Cum te mai face alcoolul să uiți de toate!”) și anulează întrebările legate de un viitor inexistent. Agățat de paharul său de whisky, individul se automistifică la toate nivelurile sale existen-

țiale. Lumea de pe insulă apare ca un univers al realității imuabile și hotărât acceptate, o lume a compromisurilor (Rafa, Manolo, José Luis), a ratării (Alberto), a parodicului (Eduardo, Carlos), a irosirii de sine într-o existență de *passé-temps* (muncitorul).

Insula însăși devine spațiul protector față de sine (labirintul automatizărilor conjugale, erotice, artistice, spirituale și sociale), dar și față de responsabilități, față de istorie, devenire, de care este izolată și protejată prin marea de whisky. Forța transformatoare a lui Circe este deci *acceptarea* mării de whisky, semn al stabilității pentru unii, modalitate de (auto)devorare a energiilor pentru ceilalți. Pe insulă nu există deci devenire, ci numai *stare*. Temporal, starea de beție aparține week-end-ului, dar și începutului de săptămână, și concentrează semnificațiile metamorfozei operate în spațiul lui Circe.

Starea de adolescență și de dragoste incipientă, cu un reușit exercițiu anterior în narațiunea *Sfârșit de săptămână*, din volumul *Obscura relație*, notează momentul contradictoriu construit pe opoziții între ceea ce suntem și ceea ce / cum ar trebui să arătăm; este un rafinat joc al aparențelor, al curatului răsfăț adolescentin din timpul somnului alungat, timp și vârstă a disimulării refuzate. Starea de adolescență și starea de dragoste dominate de imaginea Anei Mari conturează o anumită psihologie a vârstei, cu candoarea și cu puritatea de dinainte de intrarea în sistemul social sau universitar.

Tot o nuanțată psihologie a vârstelor, cu teribilismele experiențelor adolescente „absolute” – în plan erotic (José Antonio) sau spiritual (Carlos și Eduardo) –, este schițată și prin portretele de grup din Districtul Universitar. Microunivers social, Districtul Universitar – „bântuit” de tipuri pregnante sau de o foarte dinamică și decorativă faună feminină – este în esență un spațiu al convențiilor intelectuale și al frondei convenționalizate: „În rest, după cum am mai spus, ambianța nu s-a schimbat prea mult. Cei de la Politehnică poartă aceleași jersey alpine, pe sub halatul (alb?) al

celor ce fac practica la Biologie se văd aceiași pantaloni de flanelă, cu carouri mari, în culori țipătoare, în aulele de la Drept apar aceleași jachete de pluș, la fel și în aulele de la Filozofie, în cele de la Științe, aceleași cravate, aceleași sărmame cravate, la fel în orele – cu obligatoriile cravate pentru cursuri – de Drept Penal, aceiași ochelari în barul de la Universitate, aceleași perechi statornice pe coridoarele Facultăților, aceleași eventuale cupluri pe rândurile discrete ale cinematografelor sau din barurile cu unghere strategice, din serile întunecoase...”

Psihologia vârstelor este astfel subtil proiectată pe fundalul psihologiei sociale, una dintre dimensiunile majore ale romanului. Deși în structura *Porcilor lui Circe* este evident ambițiosul proiect de frescă socială, accentul se pune îndeosebi pe psihologic. Socialul apare ca reflex al individualului, al psihologiei unor contururi, simple voci în conversație, în deja trăit și cunoscut, și nu al unor personaje pregnante sau destine urmărite în evoluție. De fapt, nicăieri, pare a sugera autorul, la un moment dat, nu se înregistrează evoluție, ci numai schimbare, totul este încremenit, stabil.

Repetarea rapsodică a capitolelor despre „culmile albăstrui, violete și maronii” și concentrarea evenimentialului spre finalul romanului demistifică însă ideea de stabilitate. Existența culmilor, contemplarea lor din perspectiva unei conștiințe treze, frământate, sugerează existența chiar în insulă a realității exterioare, terifiante și distructive pentru spațiul psiho-social al convențiilor acceptate. „Culmile” apar în roman ca „hotar sau carceră”, „demarcând marginea orașului”, „totodată și umbre apăsătoare de care ți-e imposibil să scapi și paznici zeloși care veghează tot ceea ce facem în incinta unde-și exercită jurisdicția”, „singurele care să aibă dreptul de fapt de a cere explicații,, „înălțându-se dincolo de limita reală la care sfârșesc de fapt...” „contraforturile unei fortărețe.” Ele sunt un spațiu interiorizat, ca reper spiritual pierdut de toți ceilalți, în afară de Fernando Castro, căruia, în final, i se va ralia, prin „cădere”, și Rafa.

Capitolele despre culmi fixează însemnele unui spațiu-timp trădat de generația matură, care a acaparat – după războiul civil din Spania – principalele poziții politico-administrative. Prin amintirile unui individ, Fernando Castro, trecutul – trăit de toți ceilalți ca eveniment – este proiectat pe fundalul istoriei. Fernando Castro devine astfel o voce exponențială dintr-o dublă perspectivă: a responsabilității individuale – față de propriul destin – și sociale, față de istorie. În jurul capitolelor despre culmi se sedimentează esența romanului: tema *responsabilității* care raliază *toate* personajele. Sentimentul de insecuritate se acumulează gradat tocmai în aceste capitole.

Culmile pot fi înălțimile pierdute ale aspirației, îndepărtate față de toți și perceptibile doar pentru cel care a depășit starea de miraj a automulțumirii. Ele sunt vizibile doar din perspectiva celui treaz, bolnav de spectaculoasa re- / de-cădere socială și materială. Pe insulă nu există deci stabilitate, sistemul este doar aparent pașnic și imuabil. Un „agrimensor K.” pândește din umbră, consolidează și întreține sentimentul de insecuritate (vezi dialogul cu omul fără identitate, cu „informatorul”, dar și mărturia-document de viață socială a muncitorului). Opozițiile, surde, devin o evidență la toate nivelurile: în plan psihologic, ele marchează puternic eroii sfâșiați între aspirație și realitatea (pe care însă și-o asumă) sau care sunt înlănțuiți în condiția specifică unei generații (a vârstnicilor – trădători ai idealurilor de tinerețe –, a tinerilor, moștenitori ai unei poziții sociale căreia i-au devenit prizonieri). Prin Manolo și Ricardo, prin Alberto și José Luis se sugerează opoziții sociale nuanțate, opoziții profunde, de ierarhie, urmărită în ipostaza mai voalată a complexului social.

Între marea finanță și Districtul Universitar se conturează opoziția spirituală care se prelinge în complementaritate, aceea dintre convenție și nonconformismul convenționalizat al instituției care, în formula sa imuabilă, cu aparenta sa deschidere democratică (vezi întâlnirea cu decanul și proiectata seară culturală), pregăteș-

te de fapt viitoarele vârfuri ale ierarhiei, apărătoare ale acelorași valori și din aceeași perspectivă.

Replica individului la contrastele profunde ale existenței insulare este resemnarea. Pe insula lui Circe se manifestă mai curând forme pasive ale rezistenței atât la nivelul conștiinței individuale (a omului sfârâmat de angrenajul pentru care a rămas o roțiță mărunță – Ricardo sau Alberto), cât și la acela al conștiinței sociale, în anumite ipostaze ale sale, cum este cazul tinerilor organizatori ai unei seri culturale cu conținut politic-protestatar și al activistului sindical.

Singura formă activă a protestului înregistrată în spațiul insulei o constituie creația, modalitate de negare a convenționalului prin meditație și comunicare. *Porcii lui Circe* devine astfel un roman total al comunicării în ipostazele de comunicare-confesiune (dialogul fără autocenzură din bar), comunicare-revelatoare pentru raporturile interumane sociale, conjugale, amicale, comunicarea-informativă, flash în evenimential. Romanul dialog(at)ului este însă și un roman al creației, în sensul comunicării despre comunicare (prin inserțiile din opera personajelor.

Un al treilea centru de interes al romanului (după scenele dialogate și capitolele liric-reflexive despre culmi) îl reprezintă *Intervalele*, cărora le asociem capitolele 16 și 18 din prima parte (despre conferința și despre discursul Notabilului Poet) și capitolul 6 din partea a treia (cu Alberto surprins în atelierul său). În romanul proteiform și, tematic, atotcuprinzător al lui Luis Alemany, aceste secțiuni circumscriu imaginea creatorului prin Eduardo, Alberto și Notabilul Poet. Prin acest triptic, creația este văzută ca reflex al poziției (Alberto și Notabilul Poet) și al opoziției spirituale (Eduardo). Simbolice în esență, fiecare dintre cele trei personaje ilustrează un termen al relației creatorului cu lumea / realitatea. Eduardo pare a fi, în structura romanului, creatorul autentic și, în această ipostază, purtătorul de cuvânt al scriitorului însuși. Opiniile sale din *Primul interval* pot constitui o definiție a creației

în accepția lui Alemany. Pentru Eduardo-Alemany, opera (romanească) este formula atotcuprinzătoare (a literarului), creatoare a unei realități în sine, dispensată de ilustrativ (narativ), depășind prin amploare și prin profunzime ierarhizările ferme, delimitările teoretice (ale genurilor sau ale speciilor). Creația autentică își este propriul obiect, este deci căutare întoarsă în sine a surselor originare (pentru lirism, armonia spirituală – „povara liniștii” –, temă distonantă față de durerea retoric „inoportună” și „plină de grimă” a lui Manolito Trujillo; pentru epică, anularea anecdoticului și a descriptivului în favoarea esenței; pentru critică, menținerea „demnității” prin originalitatea analizei).

Raportate la viziunea amplu integratoare a lui Eduardo asupra creației, celelalte ipostaze ale artistului apar ca imagini emblematice ale ratării, prin închiderea în sferile extraesteticului. Închiderii sociale (circumscrișă prin toate celelalte personaje) îi corespunde în planul insulei închiderea spirituală.

Prin Alberto, este pusă cu acuitate problema impactului societății asupra creatorului. Alberto este artistul pentru care dilatarea existenței individuale și marginalizarea socială duc la plasarea creației într-un plan secund al vieții personale. El este pictorul învins de existențial, pentru care propria operă plastică se reduce la o dimensiune a conștiinței sale autocenzurate, înăbușite o dată cu vechile aspirații și iluzii sociale. Creația lui Alberto este opera sufocată prin amânarea căutărilor formale, suport al ideii sale plastice; este eșecul său spiritual, dialogul cu publicul fiind întrerupt o dată cu acceptarea eșecului său social; este reprimarea autenticității eului.

La polul opus lui Alberto se plasează Notabilul Poet, care ilustrează ipostaza convenționalizată a creației. Pentru el, opera apare ca o trambulină socială, ca un alt mijloc de propulsare într-o ierarhie complementară celei sociale, în ierarhia spirituală. Notabilul Poet reprezintă platitudinea sacralizată. În cazul său, spectacolul ideilor este înlocuit cu spectacularul convențional al manifestării

culturale cu program fix. Personajul propune totodată și un alt mod de a recepta insula: turismul cultural. Prin Notabilul Poet, insula nu este pusă în relație cu spiritualitatea unui continent – printr-o reală mișcare a ideilor –, ci cu persoane care vehiculează cu labilitate între spații geografice. Pentru conformismul lui comod, dar și ca model existențial și posibilă relație, Notabilul Poet este cultivat de poetaștri patetici în onestitatea aspirațiilor lor, ca Manolito Trujillo, variantă a pașnicului veleitarism literar.

Poetul estetizant La Felipa este o altă mască a conformismului. El aduce imaginea grotesc-caricaturală a condeierului. El nu scrie pentru a comunica, ci pentru sine, oferindu-și un volum al cărui tiraj îl achiziționează integral, pentru a-l dăruia apoi personalităților cunoscute. Prin el este astfel caricaturizată nu numai grafomania, ipostază de un ridicol extrem a scriitorului, ci și deturnarea literaturii de la autentica sa misiune, prin reducerea funcției ei sociale la simplul act de recomandare.

Semnificațiile social-demascatoare și tipologia personajelor evidențiază aspectul de amplă parabolă satirică a romanului. Pornind de la titlu, *Porcii lui Circe*, acesta este de fapt o demitizare satirică a epopeii homerice. Cartea lui Luis Alemany nu propune astfel, în sensul mitului homeric, o aventură a spiritului, ci tocmai regăsirea spiritualității de către o umanitate metamorfozată de conformism și automulțumire.

Motoul epilogului, un citat din *Odiseea*, amintit mai sus, oferă imaginea simbol a unei lumi falsificate, care trăiește comedia deplinului mimetism al libertății. *Porcii lui Circe* se revelează astfel a fi în structura ei intimă o comedie în care sarabanda măștilor nu reușește însă să ascundă contrastele profunde și nici să acopere realitatea apăsătoare a vidului existențial. Intens teatrală prin plasarea permanentă în spațiile închise ale dialogului – artificial circulare (barul, sala de cursuri, camera) sau natural circulare (peisajul montan-maritim al insulei) –, „comedia” lui Alemany este gravă prin însăși esența ei. Ea pune problema influenței insulei asupra insularilor.

Acțiunea alienantă, procustian-limitativă și metamorfozantă a lui Circe, este de fapt aceea a psihismului insulei asupra psihologiei individuale. Peisajul insulei care reunește verticalitatea aspirației (culmile albastrii) și orizontalitatea aplatizantă a mării neutralizează – prin închidere – conștiințele. Amprenta insulei devine o matrice a insularității în care se mulează conștiințele prizoniere. Verticalitatea conștiinței, perspectiva asupra culmilor este – după cum am mai arătat – pierdută pentru toți insularii, cu excepția „îngerului” căzut. Comedia gravă axată pe motivul închiderii absolute a insulei – spațiu edenic uniformizator – devine tragică prin finalul marcat de cădere.

Dacă în mitul homeric conștiința activă înfrângea paradisul artificial al uitării de sine, al renunțării la spirit în favoarea senzorialului, romanul lui Alemany nu propune și nici nu sugerează soluții. Conștiința (con)damnată destinului insularității își depășește criza tocmai intrând în criză. Prin lumea din insulă, comicul se dizolvă în tragicul întors de la opoziție, de la dinamica firească a contrariilor, la letargica acceptare. *Porcii lui Circe* nu este deci nici romanul epic-personajal, nici epopeea spiritual-eroică. Spre deosebire de Ulise, omul lui Alemany își ajunge sieși: „Dacă le avem pe astea, de ce să mai schimbăm? Tu nu știi oare că ce-i în mână nu-i minciună? De fapt, ar trebui să ne simțim bine în viața asta de destrăbălare, de prostie și risipă, când ne afundăm atât de des în ea.”

Regăsirea dimensiunii umane nu este rezultatul unei căutări, al unui drum inițiat, pentru că „vocile” la Alemany sunt unidimensionale și, în planul evoluției, amorfe. „Trezirea” din zori și „căderea” lui Fernando Castro sunt efectul unei acțiuni exterioare. Dialectica realului se opune staticului structurii interioare a personajelor.

Maturul (Fernando Castro), „încă” tânărul (Rafa sau José Luis), „mai” tânărul (Jorge Domínguez) sunt scoși cu brutalitate din timpul convenției, din scurgerea monotonă a vieții ca senzație

și propulsați în prezentul evenimentului. În secvența accidentului sunt deci reunite toate personajele puse sub semnul compromisului. Istoria individuală leagă destinele disparate, salvându-le prin întâmplarea criminală, care le scoate din letargie. Artistul (Eduardo, Carlos, Alberto, Manolito) lipsește din acest moment, punct de confluență a destinelor. El se salvează prin creație, prin lumea spirituală căreia îi aparține. Indiferent de ipostază – pare a conchide autorul –, creatorul nu are nevoie de crima expiatoare, de evenimentialul exterior, pentru că el face parte din lumea interioară, de dincolo de concretul și de materialitatea compromisului social.

Accidentul marchează înfrângerea orizontalității insulei, a nivelului senzorial al existenței, prin (re)descoperirea verticalității neliniștii, a îndoielii. Orizontalitatea insulei, nivelul existenței epidermice este asociat unui triptic al feminității devorante și posesive, completat abia în final: Candelaria, personaj tipic al clasei medii, Aurora, simbol al aristocrației insulare, Ana Mari, feminitatea zdrobită înainte de a deveni malefică. Ana Mari este, ca și Nausicaa, victima salvatoare pentru ceilalți și, prin moarte, salvată de la inevitabila maculare în contact cu rutina cotidianului. Accidentul înseamnă deci, pentru ei, necesitate, trezire, răspuns și reflecție, care reunesc în simultaneitatea reacției perspectivele paralele: a Insulei (articolul din ziarul „El Día”) și a martorilor-actori, voci care capătă consistență prin autenticul trăirii. Prin final, romanul lui Luis Alemany își circumscrie sfera integrală a semnificațiilor: (re)descoperirea umanului în multitudinea de voci cu timbru distinct și variabil.

Reconstituirea dimensiunii complexe a umanului prin asamblarea caleidoscopică a secvențelor disparate face din romanul lui Luis Alemany o aventură de tehnică narativă, în care accentul este pus pe limbaj. Unitatea operei este dată de varietate, iar tonalitatea fundamentală provine din absorbția nuanțelor comicului (de la umor și ironie sceptică, la satiră și parodie cu tente grotești),

grefate pe fundalul tragicului absurd, aflat dincolo de „comedia cea de obște.”

La Alemany, umorul constituie cea mai eficientă armă a criticii și urmărește cu consecvență pierderea sensului ca reflex imediat al trădării esenței. Semnificativ în acest sens este scenariul secvențelor de bar. Statice și monotone, dialogurile dintre Rafa și José Luis sugerează rutina la nivelul lor existențial, închiderea absolută în convențional. Încercând să se salveze de viața ceremonial-cotidiană, José Luis și Rafa instituie un alt ceremonial: cel al escapadelor ocazionale, cu întâlnirile întâmplătoare, dar previzibile, cu relațiile de-o noapte repetate la infinit, cu gesturile, cu replicile și cu mișcărilor cunoscute până la sașietate, cu inevitabila reacție a Aurorei și cu gustul sălcii, mereu același, al trezirii din zori, cu mahmureala și cenușiul inevitabil al începutului de săptămână.

Dialogul lor este de fapt schimbul banal de replici a cărui coerență se pierde pe măsură ce un ceremonial este înlocuit cu un altul, tot așa cum cuvântul își estompează forța denotativă, devenind expresie a senzației, a afectului, a trăirii. Scenele de bar, de dialog imposibil se continuă prin scenele de alcov, de dialog inutil (între José Antonio și Andrée, între José Luis și femeia roșcată). Cuvântul-trăire depășește pentru ei frontierele limbii sau ale comunicării.

În episoadele avându-i pe Eduardo și pe Carlos drept protagoniști, dialogul este dinamic. Cuvântul devine o armă distructivă, dizolvantă, creându-și propria realitate de tip dramatic. Teatralitatea replicii lui Alemany are o dublă sursă: conturarea unui scenariu lingvistic și structurarea specifică a replicii. Scenariul lingvistic este rezultatul glosării umoristice și al acumulării de indicații scenice aparținând aceleiași registru stilistic al personajelor: „Recunosc că băutura își are importanța ei, dar *primum vivere*: adică, în traducere literală, mai întâi păpica... / Traducere publicată la editura Losada, îl completează Carlos, prăbușit peste al nu știu câtelea pahar de whisky.”

Ritmul alert al schimbului de replici dintre Eduardo și Carlos este conferit de savoarea parodierii oricărui tip de emfază, de la cea mitologică („Ignorantule, ăsta e un citat, un citat mitologic. Frumoasa lebedă și lâna de aur: Leda și Medeea mână în mână. Trăiască mitologia!”), trecând prin cea contestatară („Nu mai ții minte că tu însuși ai adus portretul albastru al unui domn cu bască, răscumpărat din mâinile cine știe cărui prieten burghez din acel bar burghez în care am agățat niște larve de femele burgheze?”), până la aceea a oricărui soi de misticism cultural („dacă crezi – așa cum îmi închipui eu că tu crezi – că trebuie să lăsăm în urma noastră ceva care să ne justifice, o formă de misticism ca oricare alta, nu eu te-am scos din casă, de la hârtoagele tale, de la poezele, sonetele sau de la proiectele tale de nătâng, însăilate... Dar să adopți o poză sceptică după..., nu, nu!”) sau de metafizică spirituală: „Totul este metafizică. Sau cel puțin putem strămuta totul pe terenul metafizicii. / Și sexul? îl sfidează Carlos. În primul rând sexul, răspunde Eduardo. Sexul a devenit metafizic prin opera și prin harul lui Sigmund Freud, André Breton, Henry Miller, Ananga Ranga... Nimic nu scapă metafizicii, *mon petit...*”

În organizarea enunțului din aceste scene, dominante sunt tehnica ambiguității și aceea a aluziei, savant dozate și axate pe preponderența mijloacelor lingvistice. Repetițiile, figurile etimologice, cuvintele neseperate unele de altele – reproducând astfel fluxul gândirii / vorbirii –, recursul la stilurile individuale puternic marcate diferențiază spațiul spiritual al locutorilor (Carlos și Eduardo) de cel al contextului (fauna barurilor).

Dincolo de umorul savuros și de seducătorul spirit dizolvant al dialogului construit după tehnica *boule de neige*, prin înlănțuirii de asociații-șoc, transpare însă o semnificație gravă a personajelor: revolta în spirit, revolta în genunchi, singura posibilă în Insulă – sau în (pen)insula epocii? –, revolta fără soluții și fără viitor, dar unică modalitate de salvare de / din compromis.

Umorele se convertește astfel în ironia sceptică, vitriolantă, care îmbracă haina satirei în evocarea demascatoare a Distric-

tului Universitar. Dacă pe insulă, barul este o instituție în care se reunesc reprezentanții tuturor categoriilor sociale, Districtul Universitar constituie cadrul instituționalizat de pătrundere, „purgatoriul” sitemului social. Universitatea aparține astfel în cel mai înalt grad insulei, până la identificarea cu aceasta. Ca și insula, ea este marcată de monotonie și de închidere absolută, este un spațiu atemporal, fără devenire („Ambianța nu s-a schimbat prea mult e la o zi la alta.”), fără trecut și fără viitor. Cadru static și perfect circular, Universitatea, element aplatizant și uniformizator pentru conștiință, este fizată pe coordonatele ei fundamentale printr-o rafinată tehnică a inventarierii, a trecerii în revistă, gen „tablă de materii”: „Ambianța nu s-a schimbat prea mult de la o zi la alta. Cel puțin ambianța tejghelelor din baruri, a meselor din baruri,... Sigur că în orice cinematograf... poți întâlni aceeași lume... Și aceleași discuții de la o masă la alta...”

Universitatea înseamnă pretenția unui stil, surprins prin câteva secvențe revelatoare: cursurile, cu automatismul dictării și al luării notițelor; farsa petrecerilor studentești cu veleități politice sau orgiace, fanfaronada discuțiilor din baruri, eternele revendicări la Decan. Fiecare dintre aceste episoade propune câte un „tip” de student: „studiosul” tradiționalist (Jorge Domínguez), libertinul (César sau José Antonio), contestatarul (Paco José), intelectualul creator (Eduardo și Carlos), toate, măști ale cabotinismului unei vârste care a optat deja pentru integrarea în sistem sau pentru salvarea prin creație.

Pregnanța analizei sociopsihologice conferă capitolului dedicate Districtului Universitar caracterul unei ample fresce sociale. În structurarea acesteia se distinge evident tehnica romanescă a „îndepărtării fațadelor”, prin sondajul umoristic demascator pe verticală (tipuri și relații sociale) și pe orizontală (conturarea în profunzime a unui mediu eterogen), care sugerează înregimentarea tinerilor, caracterul de ciclu închis, absența devenirii. Jorge Domínguez, César, José Antonio urmează fatalmente drumul

succesului social al lui Rafa sau José Antonio, în timp ce Eduardo și Carlos optează pentru cel sinuos al creației (al lui Alberto). Istoria individuală este astfel proiectată pe coordonatele celei colective nu numai din perspectiva trecutului retrăit cu acuitate prin neliniștile lui Fernando Castro, dar și a viitorului, el însuși înscris în tipare ferme, fără alternative. Acțiunea și reacția sunt deci anihilate. Singurul dialog real pare a fi acela subînțeles dintre variantele aceleiași ipostaze: între Jorge Domínguez și José Luis sau între Eduardo / Carlos și Alberto. Mai complex, ultimul dintre ele sugerează imaginea intelectualului ca înfrânt de / în sine: Eduardo nu poate să scrie, nu-și poate înfrânge beția (culturală?), iar Alberto nu (mai) poate picta, nu-și poate depăși, ci doar își perpetuează oboseala.

Conturând tipuri, medii, relații sociale cu subtilele lor interdependențe, *Porcii lui Circe* realizează de fapt imaginea discontinuă a două realități psihologice: Insula(ritate)a și insularii. Lumea exterioară este pusă între paranteze (aparține capitolelor astfel marcate grafic sau reportajului „pe viu”: consemnarea de către Carlos a conferinței Notabilului Poet și corespondența din ziarul „El Día” asupra accidentului). Prezentă la toate nivelurile scriiturii, discontinuitatea sugerează tocmai discursivitatea, fragmentariul realității psihologice. Conturarea întregului din secvențe aparent disparate surprinde tocmai varietatea și complementaritatea ipostazelor, reunite în realitate sub semnul unificator al aposiopezei. Mutația operată de Luis Alemany din planul figurilor de construcție ale ambiguității în cel al structurii de ansamblu oferă un nebănuit câmp de investigare a umanului, prin pluriperspectivismul pe care și-l asociază, rezultată și a reducăției personajelor la „voci.”

Insula devine astfel un spațiu psihologic cu o largă deschidere metaforică; este cadrul unei întregi culturi – cea occidentală, dintr-o întreagă epocă, adică din perioada contemporană. Metaforizarea spațiului subiectivizează și timpul, care devine ritm psihologic, pură durată a trăirii, cu vagi repere cronologice. Dilatat

ca interval al afectului, ca moment al existenței senzoriale, timpul insulei se dezvoltă pe două coordonate majore, în flagrantă opoziție cu o altă secvență temporală. Pe insulă, unitățile temporale distincte sunt timpul barului și timpul creației, intervale subiective ale conștiinței pasive și, respectiv, active. Timpul barului este acela al dialogului steril, de maximă relevanță pentru o anumite tipologie. Timpul creației este concentrat în sine, aparține spațiului activ al conștiinței, este timpul revoltei: amânat (Alberto), respins sau negat (Eduardo) ori materializat parodic (Manolito Trujillo, La Felipa, Notabilul Poet).

Aceste intervale temporale sunt permanent plasate într-un conflict subteran cu timpul real, acuzator: istoric (colectiv) și individual. Timpul colectiv aparține tradiției pitoresc-istorice, evocat cu nostalgie îndeosebi de Fernando Castro, ca o îndepărtată și pierdută epocă de aur. În egală măsură, el este un trecut apropiat și necruțător (cel al franquismului, cu dezlănțuirea cămășilor albastre, cu dictatura și cu teroarea, cu emfaza reacționară oficială a epocii) și un prezent al compromisurilor, bazat pe unitatea de interese dintre burghezie și armată și pe claustrarea individului în cercul închis al existenței burgheze. Timpul individual, cu variantele sale existențiale, este absorbit în invarianta temporală a insulei, variante și invariante subliniate în roman prin simbolismul grafic care sugerează totodată fluența gândului, mobilitatea stărilor, incertitudinea crescândă, iar în final, simultaneitatea creației.

Cu o maximă deschidere parabolic-pamfletară, *Porcii lui Circe* rămâne „un roman în care să nu se întâmple nimic. Dar nimic, nimic, nimic: absolut nimic” – în afara finalului! –, dar în care se spune TOTUL despre un anumit spațiu, nu neapărat geografic, în orice caz, social și spiritual.

Sarabanda alter ego-urilor

Multă ură și prea puțină iubire, un peisaj sufletesc arid și accidentat, circumscris unei naturi sălbatice și abrupte, se decupează riguros din romanul *Mararía* al scriitorului spaniol Rafael Arozarena.

Mai puternică decât povestea de dragoste, care constituie în roman refrenul trist al unei melopei a imposibilului, este istoria URII născute din dorință. Rafael Arozarena îi oferă cititorului său un fascinant roman al dezintegrării afectului și în cele din urmă a eurilor care vin în contact cu el, în forma lui contorsionată de instinctul de posesiune. Toate temele și motivele tradiționale ale romanului de dragoste (frumoasa și bestia, bogătașul libidinos și logodnicul exotic, nunta însângerată și inocența angelică înecată în banalul cotidian, tămăduitorul trupului și al spiritului, marina- rul însingurat și colectivitatea ostilă, mătușa – tutore întru păcat – și cumătra cumsecade, societatea închisă și comunitatea ispitită) apar în *Mararía* și sunt meșteșugit deturnate de scriitor de la semnificațiile lor convenționale spre un sens global al cărții, care o transformă de fapt într-o parabolă a condiției umane.

Scrisă într-un ritm alert, dozat cu rafinament pe parcursul celor optsprezece capitole, cartea este un exercițiu de perfecțiune a unui spirit modern, care a absorbit pe deplin lecția echilibrului clasic, de la care pornește și pe care îl menține, anihilând însă ideea acțiunii, a unității și a unicității tramei epice. În roman se menține un punct de convergență al liniilor narrative: María, care nu devine însă personaj central și al cărei destin neurmărit liniar se încheagă din intersectarea rememorărilor naratorilor-eroi. María este poate în primul rând un spațiu interior specific unei lumi, identificat cu o anumită lume. Atingerea ei înseamnă urcuș,

penetrare în adâncurile insulei (capitolele I și XVIII). Maria este un spirit al insulei, care până la un punct se identifică pe deplin cu aceasta. Descoperirea Mariei este legată de apropierea lumii ei exterioare specifice (insula singuratică, închisă asupra-și și a lanțului vulcanic) prin străpungerea însângerată a zilei de către noapte, parcurgerea căilor aspre de piatră și de pământ uscat ale ținutului către miezul de poveste care izbucnește din noaptea conștiinței, traseu reluat neobosit de naratorul-martor la începutul fiecărui capitol.

Descoperirea Mariei înseamnă ieșirea din prezentul universului decrepit, iar despărțirea de Mararía este coborârea adâncă în trecut. O sarabandă de incredibile alter-egouri îl copleșesc prin acest demers pe cititor. Evoluția fiecăruia dintre ele, urmărită în fiecare capitol, este un roman în sine. Ele au însă unitatea unui poliptic ale cărui volet-uri principale le constituie mărturia lui Manuel Quintero și a doctorului Ermín, începutul și sfârșitul, singurele momente covârșite și de iubire.

În acest cadru, colectivitatea este redusă la martorii-actori ai unor vechi drame individuale, care explică fosilizarea așezării, ieșirea din timp, mineralizarea acelei mâini de locuitori la stadiul unei bătrâneți fără vârstă sau la vârsta în care memoria (trecutul) se prelinge, dincolo de prezent, în moartea izbăvitoare, care eliberează de timpul culpei. Intrarea și ieșirea din spațiul pustiului afectiv, al tinereții și al iubirii trădate este mediată simbolic de Pedro el Geito, a cărui estropiere și al cărui vehicul sugerează părăsirea normalității, depășirea limitelor timpului concret, cronologic, împietrirea sub pecetea participării la păcatul colectiv.

Pătrunderea în Femés, locul covârșit de blestem, înseamnă ruptură, ieșire din sine și din timp, coborâre în straniu și amurg, ca moment al alunecării de la certitudinea zilei la ipostazele trăirii și luciditatea secundă a rememorării: „Satul părea încremenit în interiorul unei pietre episcopale, pentru că cerul avea culoarea ametistului, ultima culoare a sângelui.” În toate „povestirile”,

acuitatea trăirii, intensitatea dramei evocate cu liniștea dureroasă a îndepărtării în timp este potențată prin dozarea savantă a umbrei și a luminii. Un clarobscur ciudat, în care fundalul este marcat obsesiv de tonalitățile prevestitoare ale maladivului, ale unui sfârșit apropiat, ale unei morți anunțate, învăluie cadrul, din care se reliefează – prin lumina puternică, proiectată asupra trecutului – mărturia izbăvitoare, eliberatoare: „Ziua începe să moară, lăsând în urmă o cenușă sîngerie peste sat și peste câmpuri.” „Satul era cufundat în liniște, suferind de pe urma vrăjilor lunii, care nu-și mai lua ochiul de deasupra lui.”

Acest clarobscur remarcabil este poate și un reflex al efectului de contrast, urmărit de Rafael Arozarena între cele două vârste care strivesc locutorul: insatisfacția senectuții întunecate de păcat, (pen)umbra neîmplinirii și lumină (ozitate) a atroce a tinereții, a iubirii și a dorinței pângărite. Narațiunile sunt, până la un punct, istorii a ceea ce ar fi putut și ar fi trebuit să fie, din perspectiva logicii comune, dacă în calea tinerilor navigatori pe apele destinului nu s-ar fi ivit aceeași insulă: María.

Efectul ei asupra devenirii partenerilor este înstrăinarea de sine și de drumul prestabilit, într-un anume sens, „insularizarea”. Ca și pentru spațiul căruia îi aparține insula Lanzarote, contactul cu María înseamnă atingerea înălțimii aride, confruntarea cu pustiul (sufletesc), părăsirea zilei, pentru pătrunderea în conul de umbră. Pentru un trecut deci nu prea îndepărtat, întreaga existență a locului gravitează în jurul unei forțe telurice, forță la fel de puternică precum și pământul ale cărui atribute pare a le împărtăși. Ostilității față de un pământ arid, căruia i se smulg roadele, îi corespunde în destinul Mariei ostilitatea intangibilității, a dorinței vinovate, pe care ea însăși o emană în jur. Spațiu care nu poate fi nici posedat, nici părăsit, insula stabilește un fel de complementaritate întru blestem cu femeia care este a tuturor, dar care nu poate aparține nimănui. María – ca și pământul asupra căruia se răsfrîng prin don Isidro dorințele vinovate de posesiune – își este

unicul stăpân. Învăluită de prevestirile blestemului, cu o existență profund marcată de împlinirea lui, María apare ca un simbol al omului mereu gata să-și regăsească un echilibru, proiectându-și mereu asupra câte unui semen încrederea în viață.

Ea este omul care își înfruntă și își asumă destinul, neezitând să devină uneori o unealtă a lui, dar numai atunci când este greu lovită. Plasată în centrul existențelor și determinându-le devenirea, pentru insulă ea este „soarele”. Ea este căldura, care devine ostilă atunci când i se respinge blândețea. Atacând-o, insularii ajung victimele încercării de a o atinge, fără să se ridice însă până la ea. Contactul cu María calcinează destinele. Ea arde pârjolind, fără să lumineze. María devine flacăra care, refuzându-i-se sensul purificator, se întoarce pedepsitor împotriva celorlalți și a propriului eu.

Gestul femeii eliberează de păcatul purtat în sine, o purifică, acuzându-i fără drept de apel pe toți ceilalți și în același timp produce metamorfoza opusă regenerării. Trecerea în conul de umbră al culpei îi absoarbe pe toți participanții la drama convertirii Mariei în Mararía. Concluzia spre care pare a-și conduce cititorul Rafael Arozarena – prin dispunerea mărturiilor într-o gradație ascendentă a tensiunii destinelor – este tocmai sugestia fosilizării, a încremenirii în păcat prin (de)căderea „luminii”, prin convertirea ei în miticul „soare negru”, malefic.

Omniprezentă după consumarea dramei sale în fiecare secvență narativă, ca o culpabilizare mută pentru prezentul narațiunii, Mararía apare ca o metaforă, întoarsă acuzator împotriva realității evocate succesiv de diferiții naratori-eroi. Fulger pustiitor pentru destinele celorlalți și autodevorator, Mararía este umbra păcatului care trece fără odihnă, interzicând pacea uitării. Ea este „acea umbră [care] a trecut pe lângă mine”, „o umbră fugară”, „o umbră care a traversat maidanul”, care „s-a pierdut printre umbre violacee, departe de sat”, o umbră „alungită, ca un chiparos”, „ca un chiparos negru sau ca o torță cu fum ori ca un corb pe verticală.”

Rezonanță a durerii, negrul care o învăluie, eterarea ființei reduse la umbră și mai ales asocierea ei constantă cu corbul, negativizarea – pasăre a păcatului și a morții – sugerează semnificația de profunzime a personajului. Dacă María reprezintă valoarea, patima de a o atinge, Mararía este imaginea vie a prăbușirii deliberate.

Romanul lui Rafael Arozarena ni se revelează astfel ca o parabolă a relației omului cu absolutul – într-una dintre multiplele sale ipostaze –, receptată printr-o dublă perspectivă. Pe de o parte, cartea pune în discuție problema raportului individului cu propriu-i crâmpei de suflu divin. María este o victimă a darului pe care nu știe / este împiedicată de destin să-l ofere oamenilor, convertindu-l în rău. Copleșiți de lumina acestui soare, care nu încălzește, eroii lui Rafael Arozarena modifică termenii mitului lui Icar, încercând să-i răpească căldura, dar nu înălțându-se, ci coborându-l până la ei. La acest nivel se plasează întrebarea care susține întregul eșafodaj al romanului: cum se comportă individul cu valoarea și care este reacția colectivității confruntate cu ea (cu tot ceea ce depășește numitorul comun al existenței). Fiecare mărturie nu este astfel altceva decât câte o ipostaziere a câte unui răspuns posibil. Ele converg spre concluzia că simpla atingere a unicității, pătrunderea ei în destinul comun, îl deviază de la traseul său previzibil. Pe de altă parte, cum se convertește devierea în cădere, cum se produce marginalizarea, și nu afirmarea celor atinși, sunt întrebări la care scriitorul răspunde căutând argumente în destinele individuale. Ceea ce pare a fi de mai mare interes în demersul auctorial este tocmai efectul acestui impact, nuanțele sale ilustrate prin poziția afirmată de locutori în momentul povestirii.

Soluțiile facile, cele mai comode, sunt și cele mai culpabilizante și implică o distanțare de dramă. Pedro el Geito optează pentru această înstrăinare prin îndepărtarea concretă, fizică. Izvoarăta din teama lașă de revenirea în trecut, evadarea sa din spațiul și din timpul păcatului colectiv este însă iluzorie. Însăși obsesia

ei, ca și confesiunea eliberatoare, îi reliefează eșecul. Isidro plasează această înstrăinare mai profund în sine însuși, pentru că și relațiile sale cu eroina au fost de o cu totul altă factură. Recunoscându-și propria ticăloșie din tinerețe și proporțiile devastatoare ale patimii, el obține o dublă distanțare. Pe de o parte, față de sine însuși, cel care a fost și a acționat cândva într-un anume sens, iar pe de altă parte, totala impermeabilitate față de orice participare afectivă la drama produsă.

Manuel Quintero, don Alfonso, doctorul și preotul sunt legați prin același efect: izolarea, urmărită însă nuanțat la fiecare dintre ei. Pentru Manuel Quintero, el însuși victimă a înstrăinării, izolarea înseamnă negare a realității ulterioare, sacralizare a trecutului prin cufundarea în mit, opțiune pentru vărsarea durerii individuale în albia superstiției colective. Tot într-o formă de sacralizare se refugiază și poștașul Alfonso. El refuză orice devenire, orice nou început după experiența crucială, optând pentru fosilizarea în existența solitară. Ceea ce teaurizează don Alfonso este clipa; concluzia faustică îi aparține și lui: „Ascultă ce-ți spun eu, că dacă există ceva în viață care să merite să fie memorat cu bucurie, apoi aceasta este vremea tinereții, când te simți îndrăgostit.” „Până și cerul, care, după cum vezi, e mare, se redusese la dimensiunea curții mele, iar eu nu făceam altceva decât să mă conformez și să mă simt fericit cum nu m-am mai simțit niciodată.”

Puternic legați printr-o luciditate secundă, izvorâtă de dincolo de cunoașterea și de implicarea directă, sunt doctorul și preotul: „Ochii preotului scânteiau [...]. Însă chipul lui m-a făcut să cred că și acest bărbat aparține lumii alcoolicilor. Mi-l închipuiam alergând alături de mine pe plajele pustii, strigând, înfuriindu-se, urlând la pescăruși, făcându-i să înțeleagă și să-i zăpăcească, sfârșindu-și veșmintele ca să-l salveze pe om, ceva mai mult decât omul, esențele interioare.” Forma lor de retragere este contemplația. În cazul doctorului, ea îmbracă scepticismul liber cugetătorului dispus să accepte totul, să absoarbă și să-și asume până la

ultimele consecințe esența existenței, să o reia frenetic, în aceleași date, la infinit, și să se simtă responsabil pentru propriu-i destin, ca parte dintr-un întreg covârșitor: „Viața e un haos, un balamuc. Mă refer la viața bine trăită, bine simțită. Mărăcini, oboseală, dezamăgiri, minciuni, violență, surprize, eșecuri, lumini, dureri, frumuseți, nevoi, sânge, râset, mofturi, moarte, apă, foc, cenușă... Și alte câteva lucruri.”

„Bunul său prieten”, de fapt afinul său spiritual, preotul don Abel(!), își asumă un alt tip de responsabilitate, poate mai profundă, aceea a exorcizării răului prin lupta pentru descoperirea și afirmarea binelui. Din fața unei lumi care nu poate fi dihotomică, pentru că binele și răul se împletesc în ea, don Abel se retrage încercând să-și salveze propria-i imaculare, ducând lupta singulară în / cu sine. El este oaza râvnită, la care se ajunge „urcând”, dar numai după consumarea experiențelor „de jos.” La / prin don Abel, lupta luminii cu întunericul își găsește dezlegarea, pentru că el însuși *este lumină*, lumină a spiritualității ale cărei însemne le poartă în însăși ființa sa: „M-au impresionat mărunțelul lui Adam, sternul și claviculele, care, împreună, formau o cruce mare. De pe chip dispăruseră trăsăturile de odinioară.” „Sutana îi era complet descheiată în dreptul toracelui, iar coastele îi luceau ca în cele mai impresionante sculpturi cu criști.” Încheind ciclul calvarului Mariei, întâlnirea cu spiritualitatea – cu un alt tip de patimă, opus esenței femeii și prezenței de neevitat a colectivității – nu poate antrena după sine înălțarea. Contactul cu spiritualitatea provoacă purificarea prin eliberarea eului de sine însuși și a ființei de gemenele unui alt viitor înscris pe aceleași coordonate. Decisivă, întâlnirea cu spiritualitatea, pângărită de prezența oamenilor, prin înfrângerea Mariei, dar și a preotului maculat, consfințește triumful moral al Marariei. Prețul victoriei Marariei este Maria.

Inatacabilă în planul accesibil lumii „șoarecilor”, femeia este acum agresată moral, convertindu-i-se înălțarea în cădere. Neputând să o atingă, închizând în absolut cercul blestemului, de

această dată colectivitatea o aruncă dincolo de omenesc, în bolgiile infernului.

Reflexul satanic, permanent receptat de ceilalți, absoarbe realitatea substituindu-i-se. Simptomatică în acest sens este comportarea lui Marcial. „Bestia” omniprezentă lângă „frumoasă”, coșatul care poartă în spate toate durerile lumii și trăiește frenetic orice formă posibilă – lui interzisă – a iubirii (fraternă, erotică, paternă), dar și acuitatea urii colective, Marcial este personajul complementar și de relief pentru María. Reprezentând față de aceasta ipostaza la antipod a ieșirii din comun, Marcial stârnește milă și silă, sentimente accesibile tuturor și care le insuflă oamenilor încredere în superioritatea lor. De aceea el este acceptat, este integrat social. Marginalizarea constantă a Mariei îi dă ocazia unei stranii adopțiuni. Dincolo de patima – pe care o resimte pentru ea ca și ceilalți bărbați și care deja îl integrează –, Marcial îi poate oferi femeii protecția de care el însuși este frustrat, opunând spiritului de posesiune al celorlalți, setea de iubire, dorința de a împărtăși din prea plinul unei afectivități frustrate. Iubirea lui Marcial este imaginea erosului „real” opus erosului devenit „ireal” prin neîmplinire (al lui Quintero, al lui don Alfonso sau al doctorului). Încheind un ciclu simbolic al ipostazelor iubirii profane, Marcial este eroul dilematic prin care autorul aduce în discuție sentimentul pângărit, de astă dată, de destin.

Prin Marcial și prin María, prin păienjenișul de relații care se țes în cadrul ei, cartea lui Rafael Arozarena se dovedește a fi în cele din urmă un roman al limitelor umanului confruntat cu o ipostază a absolutului.

Reducându-și prezența auctorială la martorul provocator al confesiunii și implicând în schimb intensă participare afectivă a cititorului, Rafael Arozarena adună în *Mararía* toată poezia amară și toată murdăria sufletului omenesc, dar și regretul că lumea este așa cum este: un spațiu al insulelor de individualitate pierdute pe marea destinului.

Un tânăr, scriitor matur

Flash-uri în imediat, iată ce ne propune José Fernández-Cavia prin *Historias de amor y otros cuentos chinos / Povești de dragoste și alte trăsnăi*. Proza sa scurtă oferă noi perspective asupra câtimii de existență, forțând mereu limitele realului în căutarea motivației psihologice. De aceea, ceea ce atrage și dă forță scrierilor sale este tocmai descoperirea ineditului în banal.

Concentrându-și scriitura asupra acestuia, schițele sale își refuză orice lux al imaginilor și al structurilor ornant-convenționale. Stilul sobru, clar, concis, menținând un constant echilibru între modurile de expunere, descoperă senzaționalul în anodin și selectează din real tranșa de posibil. Tematica și stilul îl recomandă astfel pe foarte tânărul scriitor spaniol ca aparținând actualei generații de prozatori preocupați de anihilarea dinlăuntru a realismului. José Fernández-Cavia anunță „povești de dragoste”, oferă rafinate analize psihologice și proclamă drept „alte trăsnăi” propriile-i încercări de adnotare a unor teme consacrate. Titlul incită și invită cititorul la evaziunea în „trăsnaie”, la ieșirea din cotidian prin descoperirea regulilor jocului ficțiunii sale pe marginea realului.

Cele patru povești de dragoste astfel intitulate părăsesc budoarul, spațiul subînțelesurilor fals pudice și secolul iubirii romantice, evită deci programatic radiografierea sentimentului, pentru a urmări substitutele, aparențele sau utilizarea lui, prin ricoșeu, ca armă. Anunțată în titluri, dragostea este aici mai curând învoată decât evocată. Scriitorul nu demască, ci înregistrează alunecarea spre paradox. Alegându-și protagoniștii din masa nediferențiată a anonimilor, fixându-le un vag statut social și înscriindu-i întotdeauna într-un spațiu închis – a cărui delimitare lui nu trebuie să

deturneze atenția cititorului, ci să sugereze concentrarea asupra psihologicului –, Fernández-Cavia pornește de la dragoste pentru ca, încheindu-și ferm povestirea, să regăsească tema inițială, după semnificative incursiuni în trecutul eroilor

Fernández-Cavia se relevă astfel în aceste piese ca un maestru al poantei finale, demascând falsul aserțiunii inițiale. Autorul amuză și pare a se amuza pe seama cititorului, căruia îi indică un traseu, o direcție previzibilă de evoluție a destinului și a afectelor, pentru ca în cele din urmă ea să se fi dovedit falsă, iar „adevărul” – chiar dacă uneori e mai prozaic – să fie întodeauna neașteptat.

Povestire autentică *despre* și nu *de dragoste*, *Înaripatul obiect al dorinței* își cufundă cititorul în fantasticul simbolic. Metaforă polisemantică, zborul din final sugerează incompatibilitatea dintre angelic și împlinirea afectului. Înaripatul rămâne obiect al dorinței doar apărându-și esența de pericolul posesiunii, prin întoarcerea în înalt. Parabolă a limitelor, strania povestire înfrățește umanul cu divinul tocmai în punctul în care experiența consacrată le disociază.

Cu câteva excepții (*Spitalul*, *Sfârșitul meu de săptămână*, *Sony*, *Piciorul stâng*), toate celelalte proze sunt și de dragoste, având însă un alt centru tematic și recurgând la alte maniere stilistice. *Se spune că bărbatul* și *Joc periculos*, axate pe ideea textului autoreferențial, abordează relația labilă dintre real și fictiv ca substituție a primului prin cel de al doilea. Prima dintre schițe se menține în limitele înregistrării actului de a fantaza, ale ficțiunii în care este însă rățacit cititorul, imaginația oferind și soluții – în cheia stilistică proprie, după cum subliniază (auto)ironic autorul – pentru „realul” din povestirea-cadru. Finalul închis destramă vraja, demistificând jocul și reconstituind datele narațiunii-cadru.

Dacă această schiță se menține în limitele textului autoreferențial „clasic”, *Joc periculos* este replica sa nonconformistă și, poate, cea mai realizată piesă a volumului. Aici, substituția realului ajunge până la absorbirea lui. Periculos devine însuși actul

creației. Imaginația își devorează obiectul, ideea își ucide autorul. Deschis în absolut, finalul nu clarifică, ci învăluie victima în mister: naratorul sau Civite, care era intervievat cu două săptămâni mai înainte? Un asemenea final incită la o nouă lectură, eliberată de interesul pentru epic, cucerindu-l și orientându-l pe cititorul sfârșitului de veac – ca, de altfel, întregul volum al lui Fernández-Cavia – spre miracolul scriiturii (aici, perfect articulate).

O trecere a unei punți, de această dată a celei dintre real și paradox, propun și schițele *Spitalul*, *Păcăleala*, *Piciorul stâng*. Ideea comună, cristalizată în modalități și prin subiecte cu totul diferite, păstrând însă ca element unificator simbolismul titlurilor, este aceea a pătrunderii într-o paranormalitate nu mai puțin consistentă decât realul pe care îl demască.

Spitalul ilustrează un caz de transfer de semnificații între permanent și temporar. Lumea exterioară, privativă de libertatea intimității cu sine însuși, a consacrării timpului și ș unor imperative ale eului, apare de fapt ca spitalul care provoacă spaima, iar reîntoarcerea în ea este practic instalarea în morbid, în vechea boală incurabilă a plierii față de comandamentele sociale și de orgoliile meschine, care înlocuiesc plăcerea și aspirațiile.

Deschisă mai mult spre ambiguu, *Piciorul stâng* poate fi interpretată fie ca o parabolă a trecerii pragului vârstelor, fie ca o intruziune prin șoc într-o personalitate străină, oricum ca o ieșire din sine spre a deveni un altul, complementar cu cel inițial (tânărul Enrique) sau total rupt de acesta și de trecutul lui. Omul care se trezește golit de trecut, urându-și prezentul, și lipsit de viitor este cel care are în final, prin gestul simplu, curajul acceptării și al asumării noii sale condiții.

Dacă în această parabolă a începerii cu *Piciorul stâng* a unui drum timpul este cel care trădează individul, scoțându-l din tiparele propriei sale existențe, în *Păcăleala*, cea mai echivocă piesă a acestui triptic, omul este cel care oficiază disoluția realului în aparent, a adevărului ratării în speranță (a exprimării unui mesaj și a salvării temporare din cotidian).

Fantasticul și absurdul dialoghează pe dimensiunea psihologicului în *Sony* și în *Împătimitul*. Patologicul, ființa redusă la habitudine și devenită, în raport cu furnicarul umanului, un robot asasin, își găsește un straniu pandant în robotul care aplică aceeași exactitate rece și necruțătoare... contemplației umanului. Ambele povestiri fascinează prin obiectivitatea metalică a relatării, prima dintre ele fiind făcută la persoana 1, persoană care sugerează aici tocmai depersonalizarea.

În *De ce nu mai anunțat* și în *Sfârșitul meu de săptămână*, mânuirea cu convingătoare nonșalanță a aceleiași persoane 1 reliefează capacitatea scriitorului de a-și apropria psihologia vârstelor, sondată prin introspecția căreia i se deschide astfel calea. Prin ea, scriitorul înregistrează stilurile monotoniei existențiale: stângăcia femeii ratate, sinceritatea acuzatoare a copilului, obtuzitatea fără vârstă a profesoarei. Și aici, structura narativă a prozelor se înfundă în echivoc. Singura certitudine a ambelor scrieri este imposibilitatea salvării de rutină. Pentru eroina din *De ce nu m-ai anunțat*, adevărata dilemă rămâne până la urmă care dintre soluții ar fi fost salvatoare: acțiunea în spiritul propriului îndemn interior, trădată prin lașitatea în fața altui început, sau revenirea „rațională”, dar procustian limitativă pentru eu. În *Sfârșitul meu de săptămână*, echivocul se țese din aluzii, prin aglomerarea gradată a detaliilor care sugerează dispariția definitivă. Denunțul inconștient, corectura rigidă a profesoarei subliniază deschiderea în coadă de pește a finalului.

Mișcându-se cu agilitatea tinereții printre teme, motive, structuri, preocupat până la obsesie de ternul cotidian, în prozele sale scurte José Fernández-Cavia explorează și exploatează matur resursele nebănuite ale simplității de expresie, ale cuvântului rece, sec, metalic, care se înlănțuie cu altele la fel, pentru ca din cenușii lor să țâșnească culoarea fascinantă a imprevizibilului.

Moralistul sceptic

Un spirit combativ, feroce înrolează cititorul într-un război necruțător cu lumea *așa cum este*, cu o umanitate generic gregară, lipsită de o patrie, fie ea și a speranței, și dezvoltată unidimensional, pe coordonata prezentului care absoarbe omenescul.

Proza scurtă a tînărului scriitor spaniol Javier García Sánchez din *Persianas / Persienele* îi oferă într-adevăr cititorului său cea mai necruțătoare viziune asupra individului și a timpului nostru. Scriitorul însuși nu se identifică în schițele sale cu personajele, persoana 1 fiind parcă prohibită perspectivei sale. Din rigida detașare (marcată prin omniprezența persoanei 3), se descifrează dramatica solitudine și dezgustul, greața fără baze existențiale, ci mai curînd filozofice, față de (de)căderea contemporaneității. Plasat la altitudinea moralistului sceptic, Javier García Sánchez privește lumea cu o curiozitate de entomolog. El selectează din natura umană eșantioane aparent anodine, dar care se dovedesc reprezentative pentru disfuncționalitățile spiritului contemporan; pune sub lupă fiecare subiect al reflecției scriitoricești, pentru ca hiperbolizarea să-i evidențieze metehnele componente, astfel încît în final să-l poată țintui ca într-un insectar în fața judecății cititorului.

Ceea ce îl captivează constant pe destinatarul acestor proze este scenariul, situația în care este lăsat să se dezvăluie personajul care de-abia este împiedicat să nu se angreneze într-o acțiune efectivă. În *Pepita rămîne în acvariu*, fantasticul care învăluie absorbția eului în iubirea împlinită prin moarte refuză chiar orice formă a unei acțiuni narabile.

O altă proză, *Ib. ib. ib.*, exemplifică judecata delirului critic de către bunul simț, organizând-o sub forma unei anchete psiho-

logice. Suspectul este interogat cu abilitate, obținându-se detaliile relevatoare, probele acuzării sunt acumulate din declarațiile sale, el este confruntat cu acestea și este judecat, formulându-se împotriva sa acuzația de perversiune spirituală. Condamnat este aici cuplul contemporan, în care în mod tradițional femeia este condusă spre cratiță, iar bărbatul, cu sau fără vocație, este lăsat să-și gătească „supa de litere”. Umorul îmbracă astfel o problemă gravă a supraviețuirii intelectuale / irizorii în cuplu, în timp ce hiperbolizarea parodică înregistrează fără cruțare cotidienele culpe ale meșteșugarilor scrisului și ale grafomanilor.

Cantonat în aceeași sferă tematică, *Congresul scriitorilor* pune în dezbatere criza spiritului la sfârșitul de veac, interpretând-o ca pe o criză a omului de cultură. Suprasaturat de date și de formule convenționale, pe care nu le poate depăși, profund marcat de lipsa de imaginație și de personalitate, care îl transformă într-un fel de funcționar cultural foarte specializat, creatorul trăiește acut nevoia acreditării prin ceilalți a condiției de om de cultură, care, în absența mesajului propriu, se substituie nevoii de exprimare. Această dramatică incapacitate de exprimare transformă actul creator într-o bălbâială penibilă, iar manifestarea culturală într-o parodie a acoperirii vidului de substanță prin perpetuarea formulilor de succes. Adevăratul desfrâu nu este aici cel din hotel, ci prostituția intelectuală, târgul de afaceri desfășurat în jurul celui mai jalnic obiect de consum: cartea. În condițiile „congresului”, autorul demască convertirea scriitorului în producător în serie de rebuturi culturale, anularea confruntării de idei între critică și creator prin complicitatea meschină de interese și, firesc, convertirea publicului însuși, a publicului „avizat” în consumator, rumegător forțat a ceea ce i se oferă. „Rinocerizarea” ionesciană își găsește aici expresia ultimă, prin plasarea în zona cea mai înaltă a umanului, maculată și ea de „turma respectuoasă”, „comandourile perfect alinate”, „grupul” devorator al ceea ce am numi punerea în situație culturală.

Șocate prin brutalitatea demascatoare, cele două schițe fascinează prin extraordinara capacitate de adecvare stilistică a autorului la registrul spiritual al falsului intelectual contemporan.

Criticul (*Ib. ib. ib.*), scriitorul și pictorul (*Congresul scriitorilor*) i-au impus autorului spaniol recursul la satira vitriolantă, structurată pe aceeași înregistrare deșteaptă, dar plină de nerv a reacțiilor și pe înregistrarea locului comun, a banalității ucigătoare coborâtă până la obscenitate, dar mimând superioritatea spirituală.

Din perspectiva acestei viziuni este firesc ca revelația CĂRȚII – a creației autentice – a cărei rațiune de a fi este hazardul întâlnirii cu CITITORUL – să aparțină straniului, misteriosului, fantasticului, să fie plasată sub pecetea tainei (*Teoria eternității*). Menținând ritmul alert specific prozei dense a lui Javier García Sánchez, schița instituie primatul unui fantastic rafinat al anonimatului și al reiterării – până la identificarea primei verigi cu ultima tocmai încheiată – a lanțului de raporturi impuse de carte, de asocieri între indivizi care își mențin obscuritatea și anonimatul, lăsând să circule liberă IDEEA, cea care refuză convenționalitatea firmei unei edituri, a unui autor chiar.

Un răspuns posibil la întrebarea de unde provine starea de stres / de istovire spirituală a contemporanilor, stare ce singularizează până la straniu întâlnirea cu actul pur de creație, ni-l furnizează *Un colțișor havaian*. Exacerbând contrastele, această proză scurtă răspunde ilustrând înserierea, plierea umanului la (micro)dimensiunile calculate ale existenței reduse la „funcționalitate”. Soluția supraviețuirii o constituie dubla automistificare: pe de o parte, prin ridicola reconstituire artificioasă a spațiului liber, a exoticii și a visului, iar pe de altă parte, prin patetic ilara nevoie de admirație, de confirmare exterioară. Aici, umorul acumulării detaliilor virează spre negru: lipsa acută de spațiu exterior, supraîncărcarea bizară cu obiecte heteroclite, substitutele, totul sugerează strâmtoarea sufletească, lipsa disponibilității in-

terioare pentru estetic, posibilitatea acoperirii în exces a vidului spiritual cu foarte puțin(e), existența ca surogat al vieții. Supraviețuind într-*Un colțisor havaian*, omul se îngămădește într-un real miniaturizat, care îi înghesuie idealurile și aspirațiile în cutiuța visulețului la îndemână. Practic, această „diminutivare” a existenței este forma cea mai inofensivă de ieșire voită din real.

Extrem de concentrat, alte două proze transcriu senzațiile omului rupt brutal *din* real și scos din sine însuși și din colectivitate prin anihilarea putinței de a trăi (*Miros de lac*) sau a voinței de a se supune normalului (*O romanță în aer liber*). Dacă în prima dintre piese eul rămâne prizonier trupului, care nu mai poate răspunde comenzilor rațiunii și, prin aceasta, este închis dincolo de zidul ce demarchează existentul, în cea de a doua, cuplul optează pentru neutralizarea lucidității. El se lasă pradă unui comportament distructiv pentru tot ceea ce îl înconjoară, incluzând în cele din urmă și eul. Ieșirea din ordinea firească a unității dintre rațiune și acțiune, pare a conchide autorul, nu salvează umanul de robia față de convenții, ci instituie mai devreme sau mai târziu suprema tiranie a aceluiași sfârșit. *O romanță în aer liber* este o replică virulentă la artificiosul nevrozelor și al beției simboliste a drogurilor. Radiografiind starea, scriitorul o despoaie de orice poezie, confruntându-și cititorul cu adevărul frust al ororii organice, cu absurdul și cu grotescul absenței oricărei cenzuri, cu terifiantul mișcării marionetelor private de prezența păpușarului.

Miros de lac abolește spațiul și timpul, plasând cititorul undeva într-un cadru de mijloc, într-un culoar pornind din pământesc spre „dincolo”, în zona în care mișcarea se convertește în durere, iar voința în imobilitate.

Ca diptic, piesele circumscriu ideea absurdului absolut al încercării/scoaterii din cercul, el însuși absurd, al existenței, sunt parabole amare ale neputinței umanului de a-și depăși nimicnicia.

Pentru această ființă mărunță și neputincioasă există oare atribute specifice ca: seninătate, singurătate, intimitate? se întrebă

autorul în *Persienele*, evocând o situație care ilustrează senzualitatea și feminitatea excitată de însingurare. Satisfacerea dorinței este aici echivalentă cu moartea, cu pericolul care pândește întotdeauna dincolo de fața senină a lucrurilor. „Efectul” persienelor este astfel conul de penumbră în care se află totul, sfârșitul care poate veni de oriunde.

Dacă însă trecerea senzualității în moarte dobândește contururile suspansului (ale materializării terifiantei prezențe străine), anunțarea sfârșitului implacabil al unui inocent capătă în *Se șușotește* dimensiunile coșmărești ale povestirii de groază. Este o groază dezvoltată numai pe suportul psihologicului, fără sprijinul vreunei acțiuni. Spectacularul – de tip dramatic, articulat exclusiv pe analiza de senzații – și teroarea provin aici din ancheta asupra realului, operată de subconștientul care intuiește înainte de a se ști. Treptat, banalul cotidian este descompus, dezmembrându-i-se articulațiile aparentei sale normalități. Teroarea – savant gradată ascendent – este rezultanta percepției acestei existențe a anormalului care agresează realul, pornind de la ansamblu și până la cele mai mărunte detalii. Timpul apare ca un flux continuu de teamă și coșmar, care trebuie scos de sub imperiul cronologiei stricte tocmai pentru a prelungi incertitudinea, ca un interval al amânării, chinuitoare, dar preferabilă.

Spațiul – culoarul care duce spre miezul labirintului și această încăpere centrală a lui, cabinetul medical – sugerează extrema închidere, este universul groazei care anulează speranța prin certitudine. Devenit un continuu, spațiul-timp al parcurgerii culoarelor și al dialogului imposibil cu doctorul este un teritoriu al spaimei pure. Traseul prin aceste culoare deschise spre siguranța morții este un parcurs interior, pentru care acumularea detaliilor acutizează tensiunea. Inițial, sentimentul de vagă neliniște – cu care se pătrunde aici – este întărit de senzația de artificial, de ieșire din normal. Privirea evazivă, evitare a unei declarații imposibil de cenzurat, a unei eventuale anticipări ascute simțurile și

potențază spaima. Detaliul liniștitor, aseptice, luminozitatea și strălucirea protectoare sunt decodate de psihicul în alertă ca elemente ale unei conspirații a tăcerii, care nu poate fi însă mult timp zăgăzuită. Albul devine o obsesie a patologicului fără speranță, a culorii de doliu după inocenți. Clipirea neutră a neonului sugerează neîncrederea, lumina intermitentă accentuează percepția unei complicități insuportabile. Spațiul terorii pure este însă cel al dialogului din cabinet. În el se pătrunde prin gafă („o să crești mare”) și prin lapsusul doctorului care scapă cuvântul inadecvat: „urgentă”. Aici, lumea exterioară victimelor își pierde suportul moral. Gesturile inutile sfărâmă greoi timpul amânării. Cuvintele agresoare se acumulează într-un flux din care se decuplează alarmant, dominând enunțul în sine: „probleme”, „analize”, „proces dăunător în celule”.

Oroarea și teroarea psihologică se întâlnesc în momentul supunerii omenescului la confruntarea cu propriile-i limite de suportabilitate. Atroce este sentimentul neputinței în fața durerii celuilalt, clipa în care iubirea se concentrează în intensitate, timpul dilatat al dialogului mut al celor două suferințe care își răspund prin reacții similare. Oamenii nu înțeleg termenii, ci esența condamnării din spatele formulelor, ce sugerează stângaci umbra încrederii. Înțelegerea destramă groaza. Omul își asumă absurdul și începe lupta nu împotriva lui, ci pentru instituirea speranței la rang de adevăr.

Reflectând necruțător pe marginea limitelor omenescului și, în mod paradoxal, în această ultimă proză – a omenescului limitelor, Javier García Sánchez își construiește prin fiecare piesă a volumului câte o replică la formula celei anterioare. Satira duce mai departe umorul, fantasticul își revelează alte tonalități, absurdul, groaza și straniu, terifiantul și grotescul dialoghează subteran în pagini care par obsedate de teroarea posibilității închiderilor în staticul ucigător al vreunei etichetări. Astfel, prozele devin PRO-ZĂ, iar răsuflarea capodoperei se simte pe aproape.

Jocul opțiunilor și al întâmplării

Oanchetă în psihologic prin celălalt până la sine, un scenariu al descoperirii relațiilor de esență care dau autenticitate SCENARIULUI, o poveste de dragoste inventată cu luciditatea trăirii și negată de ficțiunile paralele ale realului converg, în romanul lui Gregorio Morales, spre conturarea a ceea ce ar putea fi *El amor ausente / Dragostea lipsă*.

Aparent roman al fericirii interzise, *Dragoste lipsă* este scrierea de o copleșitoare modernitate care pare mereu să-și depășească autorul, proclamând triumful scriiturii asupra intenționalității.

Scriere autoreferențială, *Dragoste lipsă* este lucrarea care își inventează mai întâi obiectul și dezvoltă apoi direcțiile depășirii lui spre conturarea semnificațiilor. În viziunea autorului spaniol, iubirea efectivă, ca subiect al romanului, este pusă între paranteze prin anularea unuia dintre parteneri. Ea devine obiect prin vivisecția afectivă la care se supune naratorul-erou, deschis spre experiența clarificatoare. Inițiat ca asumare a înscrierii pe cu totul alte coordonate existențiale, demersul protagonistului evoluează spre descoperirea – în prezentul înjghebat în jurul noului afect – a cauzelor eșecului din trecutul efectiv și foarte apropiat. Pornind de la premisa eșecului ca afirmare integrală a inautenticității existenței reflectate în operă, cartea devine un roman al căutării adevărului. Confesiunea se convertește astfel de fapt într-o zguduitoare depoziție în dezbateră contemporană asupra existenței și a creației, asupra posibilităților de comunicare interumană, asupra capacității operei de a comunica și, în cele din urmă, asupra relației dintre paralelismul / interferența dintre destinul existențial și cel din scenariu, din ficțiune.

Absorbind majoritatea temelor fundamentale legate de problematica creației și a creatorului, ca scriitor modern, Gregorio

Morales își plasează eroul în poziția incomodă a confruntării cu două sisteme referențiale pentru existență și creație, ambele fiind ficțiuni ale imaginației (scenariul) sau interpretări subiective (jurnalul). Presupunând distanțarea, această postură a eroului implică scoaterea din realul cotidian. Romanul debutează cu o ieșire din sine, deci cu opțiunea inițială pentru pătrunderea în spațiul tămăduitor (pentru rănila trecutului) și purificator (ca posibilitate a unui nou început) al unui scenariu al aleatoriului.

Cu o solidă motivație psihologică în real, opțiunea pentru cetatea eternă este *ab initio* sugerată ca o opțiune pentru Azel, pentru ficțiune. Cronica unei legături imposibile, cronica unei iubiri inventate se conturează pregnant încă de la început. Jocul dilatării și al comprimării timpului la care Gregorio Morales își supune cu abilitate cititorul încă din primele pagini ale romanului îl poate arunca pe acesta în capcana facilă a unei asemenea interpretări unilaterale. Coborât din concretul Madridului, deschis evenimentțialului, în spațiul interior(izat) al cetății și al femeii, al Romei, cetatea-femeie, eroul este de fapt proiectat în ficțiunea deschisă spre real prin virtualitate, prin ipotetic.

Plasat pe coordonata unică a timpului-spațiu interior, protagonistul este urmărit în secvențe ample, cu mișcări descompuse în intervalul temporal dilatat al pătrunderii prin efracție într-un spațiu existențial străin.

Timpul se scurge monoton, egal cu sine însuși, uniformizator pe durata „cunoștinței”, a contactului exterior cu un cadru existențial, cu obiectele personale, cu vestimentația, cu tot ceea ce poartă parfumul personalității a cărei absență frustrantă, ca realitate fizică și portret spiritual, solicită reconstituirea prin ficțiune. O dată creată, imaginea lui Azel își aproprie „creatorul” pe care îl poartă spre identificarea / contopirea în trăirea cu sine însăși. Contactul lui Gabriel Galán cu jurnalul lui Azel este coborârea în spațiul ei interior, ce își impune propriul timp afectiv frenetic, al iubirilor clarificatoare. Timpul trăirii (al jurnalului lui Azel), timpul mărtu-

risirii (naratorului), timpul ficțiunii (al scenariului) și schimbarea labilă a relației lor în dialogul dinamic, stabilit între ele pe parcursul întregului roman, fac – alături de rezolvarea distinctă a finalului – ca *Dragoste lipsă* să depășească tratarea în cheie modernă a mitului lui Pygmalion și oricare mitizare a eroticului. Pornind de la lectura jurnalului ca descoperire a celuilalt, prin conștientizarea limitelor (jurnalul fiind o mărturisire a speranțelor și a aspirațiilor frustrate), Gregorio Morales îl propulsează pe Gabriel Galán de cealaltă parte a oglinzii, în imagine, în ficțiune.

Devenit personaj, eroul scriitorului spaniol nu este investit în sens pirandellian cu un destin închis, ci inițiază un joc compensatoriu al recuperării de sine în prezent prin înțelegerea trecutului și aruncând punți spre viitor. Dezvăluindu-și substratul afectiv, jocul cu celălalt debutează ca aspirație spre substituire, ca „trăire” a jurnalului printr-o dublă transpunere. Pe de o parte, Gabriel se identifică total cu EA, trăind intens iubirea (în acest caz subiectul și obiectul afectului, Azel, confundându-se), iar pe de altă parte aspiră să fie EL, să se regăsească în jurnal în ipostaza LUI (= Jan), de subiect al iubirii.

Întâlnirea lui Azel, descoperirea ei în jurnal echivalează – la acest prim contact al lui Gabriel cu Azel – cu întâlnirea IUBIRII. Se instituie astfel în roman un alt joc, afectiv, cel al iubirii pentru iubire. Cea mai mare parte a romanului, structurată pe „lectura” jurnalului și pe confesiunea naratorului actant, constituie analiza unui sentiment în stare pură, a unei abstracții cu ipostazele și cu etapele sale, care resping acțiunea în planul realului. Poemul dragostei sacr(alizat)e prin nematerializare duce la descoperirea de sine, inventându-l pe celălalt. Gregorio Morales dă din nou aici o replică unui motiv consacrat. El interpretează amorul sacru nu ca pe o înălțare spre divinitate *prin* celălalt / spre divinitatea *din* celălalt, ci ca o coborâre, ca o cufundare în imediat, spre omul de lângă noi, spre parfumul semenului, care este ideal(izat) prin imposibilitatea de a ne fi aproape. Jocul iubirii se convertește în

roman în jocul dintre aproape (afectiv) și departe (efectiv). Pentru Gabriel, descoperirea lui Azel este o virtualitate proiectată dincolo de limitele existenței reale, dincolo de „cercul” protector al casei, în afară. El începe prin a-și apropria cadrul exterior al existenței femeii. Prin iubire, Gabriel îl „recunoaște” ca aparținându-i și lui, ca spațiu al copilăriei și al adolescenței trădate (de adultul care a devenit) și frustrate de prezența lui Azel / a unei Azel (a Iubitei înlocuite de iubite).

Roma concretă, a trăirii, se convertește în departe ca „trăit” de Azel și absent din propria sa biografie afectivă și, în același timp, rămâne aproape, prin proiectarea personalității femeii asupra orașului. Pe urmele lui Azel, Gabriel parcurge prin Roma un traseu interior, Cetatea eternă revelând dragostea pentru femeia și pentru feminitatea atemporală, descoperită în ipostazele lui Azel: exotico-orientală, clasic(izant)ă, barocă.

O dată definit afectul și obiectul său, naratorul-erou trăiește tumultul a ceea ce înseamnă iubire. Prin femeie, el inventează dragostea ca eludare a realității, ca asumare a ficțiunii asupra celuilalt, ca proiectare a propriei existențe în jurul celuilalt. Văzută ca joc între speranță și deznădejde, acum iubirea apare ca un triplic în care al treilea rămâne mereu garantul iubirii de fond dintre partenerii din cuplu. În cuplurile Azel-Jan / Alessandro, naratorul își asumă acest rol. După eșecul identificării lui Azel cu Cris, după prăbușirea în imposibil a cuplului Gabriel-Cris, în prezența-absență a lui Azel, aceasta din urmă se arată a fi fost ficțiunea cu o dublă „existență”, (re)inventată ca femeia din departele în spațiul efectiv și afectiv, dar și ca femeia din departele semnificațiilor. Adevărata distanță față de ea este de fapt aceasta, a apropierei posibile numai prin scenariu, prin creație. Acum agresarea distanței presupune instituirea unui „dialog” (cu absența) care depășește limitele erosului.

„Comunicarea” cu eul reconstituit prin jocul ficțiunii (în care s-au reunit toate celelalte) înseamnă adâncire în scenariu. Scena-

riul creat mental în jurul personalității reinventate afectiv a lui Azel capătă semnificația unui revelator al propriilor limite. El dezvăluie proporțiile însingurării și ale aridității sufletești a eroului ce își găsesc reflexul în lipsa de profunzime, de sens, care face în celălalt scenariu, cinematografic, ca totul să se oprească la nivelul exterior, epidermic.

Scenariul cinematografic autentic, valoros, crește, capătă consistență din seva iubirii pentru semnificații (le lui Azel). Operă de ficțiune, el dăinuiește dincolo de anecdoticul realului, de clipa demitizării (femeii concrete), dincolo de speranța tangibilității ei.

Închizând periplusul spiritual și afectiv al eroului în punctul de plecare, în real (= Madridul), prin triumful ficțiunii (scenariul împlinit) asupra vieții, Gregorio Morales lasă deschis în absolut romanul de dragoste. Azel rămâne aceeași necunoscută – cu momentul ei de ficțiune sfâșiat de realitate: Alessandro –, creatorul, Gabriel, învinge prin ficțiune, fiind învinsul destinului, cel care trece pe lângă experiența unică, irepetabilă, iar Pierre conturează aceleași semne de întrebare: Există marea dragoste, prea împovăraătoare pentru vreun jurnal? Este el DRAGOSTEA, punctul – refuzat creatorului – în care scenariul înâlnește realul sau el este ceea ce, în orice existență, se afirmă cu acuitate ca *Dragoste lipsă?*

Retorica visului

Obosit de convențiile literaturității și apăsător de rigiditatea seacă a cunoșterii care îi amputează umanului trăirea, Rafael Pérez Estrada, un spirit modern, forțează în scrierile sale frontierele, deschizându-și opera spre senzație, spre percepție și spre interpretare a lumii infinite a posibilului, (re)creând un spațiu al erudiției întru ficțiune. Demersul său spiritual la care invită eul nonconformist debutează cu abolirea genurilor și a speciilor literare.

Înscrisă pe această direcție, *Los oficios del sueño / Rostul visării* este un tratat de retorică a imaginarului. Lucrarea încearcă să cristalizeze în cuvinte trecătorul, efemerul, vagul, evanescentul trăirii, să imobilizeze în (con)text clipa de bucurie unică a contemplării. Reîntoarcerea cititorului spre esența primară a literaturii; satisfacția plonjării într-o lume liberă de contactul cu realul și liberă de acțiune; reîntâlnirea cu reflecția ca scop în sine al scrierii; pe toate acestea le realizează acest poet în proză prin conturarea unei tehnici personale, pe care am numi-o a clivajului. Spațiul concentrat al unei tablete părăsește existentul, depășindu-i limitele prin alunecarea lentă în oniric și în fantastic. Se ajunge astfel, treptat, în cele mai multe piese ale volumului, la substituirea realului prin virtual.

În altele, îndeosebi din primul ciclu, scriitorul realizează „re-make-uri”, parafrazând continuu în spiritul unui model / tipar cultural, căruia i se împrumută doar perspectiva. Autorul se eliberează de sine și de pericolul autoexprimării prin concretizarea visului dedublării în ALTUL (autorul inventat) și în ALTCEVA (imaginea fictiv atribuită acestuia). Perfect asimilată, erudiția este aici valorificată, într-o formă absolut originală, în ficțiune.

Ficțiunea ca interpretare / receptare a realului se dezvoltă astfel pe coordonatele unei ficțiuni-cadru. Visul asupra culturii atinge aici apogeul prin plăsmuirea unui visător (autorul inventat al imaginii: Ali Ben Karen, Jaruf Kabul, băștinașii din Naroa, „trufașul cardinal” Ernesto Manuel da Silva y Alvares Contreras, doctorul Li Tei, ducele de Oporto, „un fante baroc”, Sergio cel Gras, Abu-Hassan, Nastagio degli Onesti) și a ficțiunii onirice, operă reală – căreia îi este atribuită imaginea proprie (miniaturile coranice, *Georgicele*, mitul primitiv) – sau inventată (filozofia lui Li Tei, *Apărarea propriei imagini*, ordinul lui Sergio, *Coranul spocrif*).

Ceea ce imaginează / visează de cele mai multe ori autorul nu este deci acțiune și personaj, nu este contur și culoare, ci linie și nuanță într-un inedit peisaj de senzații. Alunecarea dincolo de real se realizează în ciclul *Rostul visării* prin arpegii desfășurate pe întreaga gamă a metaforei. Un joc labil între abstract și concret învăluie în țesătura sa *metafora cu termenul concret concentrat la o singură imagine* îndepărtată de real („un crap de un roșu aprins, *aproape violent*”; „părul ei roșcat *ardea ca iluzia proaspăt zămislită a unui puț de petrol*”). Aici, depășirea realului prin deschiderea simbolului spre posibil se realizează prin asocierea termenilor semantic incompatibili. Dăruirea în dragostea-flacăra a adolescenței sau arderea în banal a sacralității iubirii dobândesc astfel acuitatea strigătului și a cromaticii expresioniste („La bătrânețe, doamna Tyron Roland a crezut că un crap de un roșu aprins, aproape violent, este zâmbetul unui iubit din adolescență, care într-o clipă de extaz i-a oferit trăsătura sa cea mai expresivă”. „Și totuși, cei mai îndrăzneți dintre ei, care erau și cei mai frumoși, nu ezitau să-și aprindă țigările lor blonde de la acea neconsolată flacăra.”).

Succedându-se după capriciile aleatorului, o serie de *metafore-simbol* fixează alegoric indefinibilul: imaginația („Tigru al ameteleii, așa denumește Tadeo Orsini o felină care trăiește în turnurile cele mai înalte, cele mai semețe și cele mai periculoase. Animal

cu vocație angelică, i se atribuie facultatea de a zbura, pe care o practică cu timiditate (când nu-l vede nimeni”)) sau hieratismul morții („era ca un bătrân leu de aur și mi-a spus: Cuvintele mele nu mai aburesc oglinzile, iar corăbiile îmi țipă la fereastră”).

Dezvoltarea metaforei în *contexte parabolice* care adâncesc semnificațiile dincolo de evidențe convertește cele mai multe piese ale ciclului într-un breviar al ineditului, al omenescului în complexitatea lui vie, de cele mai multe ori etic hâdă, dar căreia Rafael Pérez Estrada știe să-i găsească circumstanța motivației și să-i ofere perspectiva estetică fascinantă a frumosului. Spiritului de posesiune și ipostazelor sale inedite, puterea și obsesia tezaurizării, îi sunt consacrate poate cele mai realizate tablete ale ciclului înzestrate cu o mare forță generalizatoare. „Fotografal orb” este orice muritor patetic în dorința de a stăpâni totul, până și inaccesibilul. Absorbirea naturii de către uman prin dominare – culpabilă ca simplă coborâre în banal a frumuseții ei libere și sălbatice (omul îmbrăcat în blană de panteră) – sau identificare (omul-curcubeu), subjugarea prin forță a celorlalți prin „zeificarea puterii” și supunerea propriului eu la robia prezentului prin „pierderea memoriei” stăpânitorului sunt sugerate de scriitor în *metafora finală*, ca teme de reflecție pentru cititorul contemporan, el însuși atins poate de aceste tare.

Concentrând cele mai diverse ipostaze ale poziției auctoriale în formularea aparent detașată, această metaforă trădează în Pérez Estrada moralistul care nu urmărește să educe și nu impune o „morală” a fabulei sale, ci propune și incită la meditație, la vis(are) în datele lecturii sale asupra realului.

Parabola cu trapă, la care seducția evidenței unei semnificații imediate este o capcană pentru sensul profund al textului, se dezvoltă în jurul *metaforei de contrast* sau al *parafrazării metaforice*. Prin contrastul dintre două serii metaforice, dincolo de opoziția comodă și atotcuprinzătoare aparență / esență, câteva piese ale ciclului surprind paradoxurile imaginabilului. Astfel atracția con-

trariilor este viu sugerată prin setea perfecțiunii (= îngerul) pentru varietatea vie a imperfecțiunii (= umanul); visul își devoră visătorul, substituindu-i existența (= viața împăratului) prin propria virtualitate, vie numai în clipa morții.

Metafora în anticlimax coboară visul în cotidian pentru ca acesta să poată devora mitul uzat („Prometeu, a strigat ea, nu te mai juca cu focul, că altfel o să faci pipi în pat,, sau „și îngerul a spus: Aici începe sosul dens al neantului”).

Preluând / prelucrând metaforic lumea, căreia îi descoperă mereu o nouă prismă prin care să o reflecte, acest prim ciclu deschide porțile spre vis, menținând permanent o punte cu existentul.

Următoarele două cicluri ale volumului (*Pasiunea conciziunii* și *Cronica ploii*) justifică pe deplin titlul primului dintre ele. Efortul de concentrare anunțat se orientează în principal asupra sensului care țâșnește cu claritate din lapidaritatea fiecărui rând. Aici, evadarea în vis(are) este desăvârșită prin lectura în răspăr a existentului. Structura alegorică este dinamită și asistăm astfel la o deplasare a centrului de interes de la (con)text spre expresie.

Definiția-șoc, directă (poetul este „dătător de aripi”) sau mediată („pentru cuvânt sunt marea; pentru papagalul meu, doar un copac.” „Era noapte și m-am întâlnit cu poetul: dârdâia de inedit.” „În fiecare dimineață îi dăruia un buchet de cuvinte proaspete”), ca și *combinarea termenilor incompatibili* delimitează un spațiu al libertății față de rigorile logicii comune, instituind o alta, a arbitrariului, care dă consistență posibilului.

Golit de timp și de concret, universul spiritual astfel creat materializează abstractul. Pătrunderea în acest spațiu sensibil al iubirii și al cuvântului este mediată de înger. Îngerul la Rafael Pérez Estrada cumulează semnificații antinomice față de cele consacrate. Teoretic, îngerul este sublimare a zborului și a elevației spirituale; în *Pasiunea conciziunii* este o ființă a purgatoriului, bântuind pe pământ și coborând spre uman. El pare a conduce către accesibil, către visul cultural cu zborul frânt, căci „cineva trântise ușa

și-i prinsese aripa îngerului”, a îngerului „de marmură cu aripile ciuntite, ieșit dintr-o prăfuită oglindă de perete”, „eliberator conducându-i în șir pe toți fetușii.” Zborul, simbolizând îndeobște ascensiunea spre spațiul metafizic, îi sugerează scriitorului spaniol – pentru pasărea rănită și îngerul apăsător de povara sfârșitului de secol și a (t)erorii unui veac însângerat – elanul maculat de contingent („Zborul unui porumbel al cărui piept era pătat de *rouge*”), de memoria istoriei („porumbei ale căror pene sunt date cu sânge de la un șogun rebel”) sau ținut în banal prin ficțiune („închipuirea mea a inventat o pisică cu aripi”).

La curțile visului

Afectivitatea și reflexiv-esteticul, cei doi parametri specifici acestui univers și care se opun tridimensionalității realului, își dezvoltă în sine unica dimensiune: adâncimea.

Visul erotic acoperă un spațiu halucinant al negației, al reducerii la absurdul artificial, al contopirii eurilor în banal. Erosul ca acceptare a absurdului, a părăduirii de sine în cuplul devorator pentru personalitate și a negării intimității prin exhibare se conturează în acest ciclu prin figuri ale rupturii. Ele sugerează anomaliile limitării la nivelul epidermic, demistificând viziunea convențională asupra temei.

Ambiguitatea semantică („îl iubea mai degrabă pentru umbra lui decât pentru el însuși”), alternarea planurilor (abstractul cu concretul), până la alunecarea în absurd („celălalt călător dăruise sâni nevesti-sii unei icoane făcătoare de minuni, iar biata de ea trebuia să se mulțumească să poarte drept sâni niște ofrande de ceară”), incompatibilitatea logică dintre referent și enunț („luând cu eleganță furculița în mână, și-a întreat iubita: Mă lași să încerc? și în acea seară a savurat cel mai gustos piept din viața lui”) coboară visul la nivelul obsesiei. Visul erotic (libertin) astfel deconvenționalizat rămâne fascinant tocmai prin ineditul expresiei, prin naturalețea denunțării falselor pudori. Visul de dragoste își menține însă altitudinea ca aspirație spre înălțimea gândirii. Singura imagine nematiculată a zborului rămâne cea a imaginației țâșnite din adânc spre aerul expresiei: „Dragostea pentru aer este cea care convertește peștele în pasăre.”

Încununare a reflecției, visul creației își construiește propriul univers afectiv („a făcut din poezie o mistică și o pasiune”) și expresiv („iluzia nedeslușită” este „vânătoarea de idei”, în care

„literele [...] au căpătat aripi”) și își modulează autorul („magicianul” marcat de boala stranie că „auzul lui refuză să recunoască lucrurile, în afară de mare. Totuși, pe pământ, departe de coastă, era o iluzie nedeslușită, o istorie larvară țesută din prostii”). Obiect și spațiu al oniricului, creația își impune în visul lui Pérez Estrada propria realitate concretă: „Zburați! spune magicianul (poet), și pe dată literele (P.A.S.Ă.R.E.) – devenite deja păsări – au căpătat aripi.” Aceasta are o morală și o legislație proprie („Legea ascendentă a poeziei”), în raport cu care se comit păcate („Scriitorul care își lasă în eter gândurile comite poate păcatul lui Onan”) și delictе („a înfipt pumnalul criticii în frăgezimea lipsită de apărare a poemului”) mentale, imposibil de ispășit.

Vehicul și conținut, sens și imagine a acestei lumi a creației, cuvântul („compromițător”, „sălbatic”, „îngrijit după cum se cuvine”, „învăluit în ceața care înconjoară melancolia”, „atât de frumos și de urgent” sau „fără noimă”) este unicul vis la îndemâna existentului. El este în subciclul *Despre cuvinte* desăvârșitul substitut al realului și în același timp forța (re)generatoare a lumii, singura certitudine a funcționării ca „mecanism.” Îngemănare de vis a contrariilor – tăcere și rostire, trăire și cunoștere, modestie și snobism –, cuvântul apare la Pérez Estrada ca metafora-simbol cea mai cuprinzătoare a visului, a dinamicului, a posibilului nelimitat.

În același stil plin de nerv, accentuând însă mai mult pe *paradox și joc de cuvinte*, ciclul *Cronica ploii* dezvoltă tema labilă a limitelor. Aici, metafora cheie, spre care se polarizează antinomiile universului este ploaia, (re)inventată ca punct al dialogului posibil dintr-o orizontalitate și verticalitate, iubire și ură, secetă și rodnicie (cu toate conotațiile lor metaforice), viață și moarte, culoare și incolor.

Paradoxurile limitelor, ale existenței ca mecanism dereglat, marcat de disfuncții – prin dizolvarea de către spiritul modern a evidenței, a convenționalului, a legității și a valorii –, sunt ilustrate în piesele celui de al patrulea ciclu al volumului.

Alegorii structurate pe o (ceva mai amplă) dezvoltare a unei fabule, ele transcriu aceeași constatare – amar amuzată – a absenței totale a oricărui punct de sprijin, dar și a paradoxalei lipse a nevoii de certitudine. Grupajul se constituie astfel într-o redefinire a lumii prin pericolele (MAȘINAȚIILE) alterării relațiilor. Degradarea lor este ilustrată metaforic de scriitor prin raportarea eului la macrocosm și la microcosm (propria-i esență).

În relație cu macrocosmul, în ipostaza sa de natură, omul apare fie ca însetat de dorința reîntoarcerii, a reintegrării, posibilă însă numai în / prin moarte (parabola băiatului care ajunge prea târziu delfin), fie coborât, prin pierderea naturaleții, fără a o putea substitui – la nivelul său comun – cu altceva (transferul de roluri între om și maimuță). Repere ale interpretării și definirii în timp a umanului, mitul și istoria sunt și ele coborâte prin alterarea esenței lor. Istoria ca înlănțuire a ororilor este ingenios interpretată de eseistul poet ca o trădare a normalului (dragostea) prin anormal (incestul), a omenescului prin forța dezlănțuită a depășirii lui, suprema „mașinație” a creatorului fiind, după cum sugerează o metaforă finală, tocmai (co)existența în structura omului a celor două tendințe: nostalgia moralului și obsesia lubrică: „Adam, muribund, o consola pe Eva: Faptele, murmura el, nu se puteau petrece altfel. Și se înfiora aducându-și aminte trupul nubil al unei fiice mult iubite.” Desacralizat prin complicitate cu umanul și prin pierderea unicității, mitul invadează existența, forțând nivelul ei cel mai de jos. Sublimul și grotescul, ridicolul și firescul, miticul și cotidianul sunt reunite sarcastic în reconstituirea nașterii lui Venus „pe gura aceluia aparat infam din baie”, secvență care sintetizează atributele existenței contemporane: igienică, aseptică și despiritualizată.

Bolnav de convertirile malefice ale iubirii, ca dăruire reciprocă în unilateralitate, ca uniune deplină în incapacitatea împlinirii, maculat de complexul propriilor dimensiuni isignifiante, complex depășit prin demersuri la fel de aberante, microcosmul se prăbușește în absurd. Dialogul eului cu sinele își pierde esența

mesajului, își alterează canalul de comunicare, își pierde sensul. *Metafora-simbol* a acestei pierderi de sens o constituie pictorul orb. Imagine complementară și antitetică celei a fotografului orb, ea sugerează limitele creației umane, care, neputând da o replică autenticității naturii, își creează o ficțiune a unui adevăr interior. Pictorul orb este însă și simbolul artistului care își cauterizează deschiderea spre real, adâncindu-se unilateral asupra expresiei, deci asupra artei moderne automutilate.

Automutilarea, prin eliminarea de către eu a trăsăturilor cu caracteristica [+ omenesc], este dezvoltată și în ciclul următor, *Despre absențe*. Cel mai concentrat ciclu, *Despre absențe* caligrafiază în forma condensată a celor opt piese imaginea morții ca substituit: răzbunător al tuturor trădărilor viitoare ale fiului veșnic condamnat la finitudine, al imanenței care nu poate fi înșelată, unealtă a paradoxurilor destinului, germene al absolutului crescut în miezul vieții. Întregul grupaj se constituie astfel în decodarea prin fiecare piesă a unui sens al metaforei-titlu, a câte unei ABSENȚE din arsenalul atributelor sufletului omenesc: fidelitatea, credința, echilibrul în fața sorții.

Cronica ploii și În largul mării, grupajul median și, respectiv, ultim al volumului, dezvoltă ca *leitmotiv* tema recuperării spirituale, recuperare sugerată prin metafora apei regeneratoare. În primul dintre aceste cicluri, metafora ploii sugerează abundența de diversitate și de fertilitate a ideilor. *Cronica* este astfel un compendiu de teme variate, asociate conform capriciilor reflexivității axate pe *paradox*. Poate cel mai puțin profund, ca un ciclu al libertății absolute a gândului, *Cronica ploii* încântă prin virtuozitatea jocului de cuvinte. Acesta instituie normalitatea anomaliilor: în asocierea termenilor („am cunoscut un iezuit eminent și practic, care a inventat guma de șters impuritatea”), în relațiile logice („în fiecare seară zboară pe deasupra casei mele o femeie de o rară frumusețe. Are mâinile albastre și o mare coadă de lumină”) și semantice („la marea cină s-a servit un singur fel de mâncare: un țap ispășitor”).

Dincolo de sarabanda –dezlănțuită – de idei și de ipostaze ale umanului, imaginate în flashuri semnificative, tonusul ridicat al ciclului este întreținut de nuanțele variate ale umorului „din tot sufletul”, care sparge monotonia uniformității tern-reflexive din ciclurile anterioare. Umorul sec („Mare minune: cineva a uitat să închidă un robinet în deșert”) are drept corespondente incisivitatea satirei („Să nu jucați vreodată pocher cu papa!”) sau rafinamentul ironiei („în fața peisajului cețos al înserării, soția scriitorului mi-a spus: Vă rog, nu-l întrerupeți, natura îi dictează”), care resping răspunsurile, construind mereu doar perspective.

Un răspuns oferă ultimul ciclu al volumului. Corpusul compact de poeme din *În largul mării* concentrează opoziția dintre *două serii antitetice de metafore polisemantice*: marea și țărnul. Marea, (omni)prezență percepută și evocată prin imagini senzoriale, apare aici în ipostaza de supremă înghițitoare. În infinitatea ei poartă finitudinea zbuciumului omenesc. Marea susține echilibrul și armonia eternă a neființei. Ei i se opune efemerul țărnm agitat, mimând căutarea și hieratismul, țărnm al liniștii pierdute. Configurat prin epitete metaforice somptuoase, printr-o dinamică și printr-o cromatică dezlănțuire, țărnm apare ca imaginea răsturnată a mării. El este spațiul zborului interzis, locul care înlănțuie și ucide îngerii, universul căruia i se refuză mișcarea ascensională. Visul țărnmului este albatrosul, care ostioiește aspirația înaltului spre adânc. Peștele-fluture este simbolul perfecțiunii pentru mare, preluând, rapsodic, aceleași coordonate. Privind spre mare, la mijloc de bine și de rău, pe marginea țărnmului este plasat demiurgul limitat de / pe pământ la miniaturizarea actului genetic. Bătrânul sălbăticit nu mai poate fi salvator.

Purtătoare a corăbiei morților (vis al neființei), marea poartă în sine și germenul veșnicilor începuturi potențiale. Regăsirea esenței se atinge deci în paradoxal, în cufundarea în albastrul infinit care (con)topește cerul și marea, orizontul și verticalul, ca dimensiuni ale ființei nenăscute și ale creației de împlinit.

Subciclu din *În largul mării, Cronicile mării și ale plajelor* definesc – prin cele patru microeseuri ale sale – tărâmul plajelor ca pe un spațiu metaforic de penitență al țărmului, purtând nostalgia mării, dar și ca pe o anticameră a spiritualității, tărâmul unde aleșii, stăpâni ai puterii pământești, o cuceresc pe cea spirituală sau rămân doar exponenți ai forței. Un *triptic de metafore livrești* (băiatul – lebăda – leul din San Marco) sugerează o luptă perpetuă de pe plajă, în timp ce, în cadrele aceluiași motiv al plajei, prin hiperbolă, se subliniază adâncirea prăpastiei dintre efortul celui care dăruie dăruindu-se în iubire și indiferența celui iubit.

„Marea este nemărginită și începe în speranță” este formula alegoric-paradoxală a esenței subciclului *Despre natura mării și despre originile ei*. Concluzie finală, grupajul reunește definiții sintetice ale mării ca receptacol al poeziei lumii, ca suport al spiritualității, ca spațiu recuperator al îngerului: „Și îngerul a spus: Sunt aliatul mării. Iar în ochii lui, apele cutremurau lumina stelelor.”

Reconstituind semnificația metaforei globale a titlului, cele șase cicluri ale volumului închid simetric poemul unitar, lăsându-i cititorului deplina libertate – de a continua, complementar sau polemic, visul cultural, de a-i crea o retorică proprie – și mai ales grija de a nu se rătăci nicicând de *Rostul visării*.

Scurt tratat de poezie în proză

De la un poem la altul, de la un ciclu la altul, Rafael Pérez Estrada este el însuși un altul, înscris însă mereu pe aceleași coordonate ale erudiției și ale imaginației. Nota inconfundabilă a *Tratado de las nubes / Tratatului despre nori*, apărut în 1990, este lecția spirituală pe care acest aciriitor matur o dă unui secol care pare că refuză maturizarea; o lecție de tihnă și de contemplare, de reîntoarcere spre esența lumii, de regăsire – în elemente, în microcosmos, chiar în efemer, în vag și în evanescent – a echilibrului primordial tulburat de apariția acțiunii.

Pentru investigarea fluidului, a labilului și a ceea ce este trecător, autorul recurge – în primul ciclu, omonim al volumului – la cea mai fermă structură: organizarea clasică a tratatului științific (cu docte trimiteri bibliografice – *Despre nori*; cu prezentarea evoluției fenomenului descris – *Creația și moartea norilor*; cu clasificări – *Specii*; cu concretizarea și interpretarea personală – *Peisaje cu nori*). Totul nu este de fapt decât o demistificare a limitelor unui mod de abordare a obiectului sau mai curând a (re)convertire a acestor limite în deschidere, prin abandonarea ȘTIINȚIFICULUI care le stabilise, în favoarea temei proprii ciclului: POETICUL.

Pentru Rafael Pérez Estrada norii reprezintă poezia hazardului, a libertății depline de a broda pe canavaua unor tipuri subliniat distincte de gândire și de sensibilitate (arhaică și antică: africană, greacă sau romană, budistă, vedică și coreeană; medievală: mistică, arabă, chineză, sanscrită; modernă: jansenistă, kervaciană; contemporană: americană, suedeză, engleză) volutele emoției; ei sunt poezia libertății de a grava în apăsarea și în permanența cuvântului, efemerul, ușoara plutire a senzației individuale.

„Tratatul” se convertește astfel într-o cronică a afinităților electice înregistrate în grupaje scurte (și ele cu iz de letopisete): „În scrierile *Tantra* se spune: «La început a fost doar norul. Din transparența lui s-au născut două elemente: îngerul și pasărea, primul fiind părintele lucrurilor spirituale, iar celălaltal celor pământești.» Pornind de la această geneză, legenda tantrică stabilește două sisteme evolutive, care au creat nu numai specii și subspecii, ci și fenomene greu de explicat, în tot ceea ce există. Aceeași legendă spune că, în ultuima zi, îngerii și păsările vor redeveni parte componentă a infinitei umezeli a norului.” Sau: „Într-o seară, în care somnul și starea de veghe se jucau cu realitățile derutante, filozoful arab Otsmen ben Yahya a descoperit dublul sens al cuvântului. Poate că n-afost decât un porumbel lângă un bazin de apă săpat în piatră sau tihna unei păsări reflectate în apă cea care a generat sistemul inversiunilor în expectativă. Filozoful a poruncit ca toate cărțile să-i fie puse pe marginea unei oglinzi, dar numai una dintre ele – pe care ben Yahya a numit-o miraculoasă – a știut să spună același lucru ca un obiect statornic: adevărul curat despre conținutul intim. Însă când a vrut să-și comunice știința, imaginea unui nor suspendat a cufundat-o, inexplicabil, în tăcere.”

Aspectul de cronică – interioară – îi este însă dat ciclului mai ales de fulgurațiile gândirii proprii, strecurate discret spre a completa / „Cimitirul de nori din cer. Locul ascuns, dincolo de stele, unde mor îngerii.” / , spre a-și contrapuncta propria replică: „Pământul este dușmanul norului și de aceea soarbe din el cu fervoare și-ar vrea să-i istovească, însă atâta timp cât va fi tânăr și vârtos, vântul îl va apăra din toate puterile lui, cu zelul unui ibovnic gelos.” Sau pentru a reliefa esența unei alte gândiri, punând-o în ecuația termenilor proprii: „Pasărea Mistică se întrebă: «Ce-o fi dincolo de nori! Ce altă transparență, ce ultimă transparență se sprijină și gravitează!»” „Rana norului, luminoasa rană, apa în revărsare, ploaia și nostalgia!”

Plasate *Sub curcubeu*, poemele din cel de al doilea grupaj tematic al volumului trădează în Rafael Pérez Estrada profundul

filozof al condiției umane. Ciclul este structurat în mod vizibil pe două secțiuni care refuză metafora facilă a titlurilor sau convenționalitatea rece a oricărei medieri între gânditor și receptorul direct al reflecțiilor sale: cititorul. Coeziunea deplină a celor două secțiuni este conferită de unitatea de viziune a scriitorului. Prima parte a ciclului reunește cinci parabole lapidare ale poziției umanului față de ideal.

Nu întâmplător plasată la început, parabola visului mărturisit de copil preceptorului este tălmăcită de gânditor (= magistru) ca întruchipare a iubirii atotcuprinzătoare și în necurmată (pre)schimbare, singurul atribut uman care depășește orice limită și orice formă prestabilită. Poveste a neputinței omenești, istoria principelui Yoshimasa, prin moartea stranie a prințesei Lia ilustrează simbolic starea omului strivit de aviditatea insului de rând de a-și depăși condiția tinzând spre absolut.

Complementare, cele două imagini dezvoltate ale replicilor despre curcubeu abordează problema limitelor. Cu punct de plecare în cuvintele călugăriței austriece Broun („Curcubeul este un glas unduitor, cu un conținut metafizic, care vrea să exprime transcendentul,,), prima dintre ele afirmă de fapt eterna osândă a umanului de a rămâne *sub* transcendent. Ea formulează ideea supremei limite aflate în fața unui „dincolo” de neatins, limită care, prin apăsare, deformează chiar imaginea spațiului nostru împovărat de neputința exprimării. Generalizând concluziile confesiunii Olgăi Saint-Gervais, „ingenuitatea” și „duioșia” nu pot fi păstrate de eu decât atâta timp cât poate alerga liber după curcubeu, cât poate spera și visa, cât nu s-a lovit încă de viața care l-a făcut „afon” (i-a anulat iluziile) în tentativa de a invoca / de a atinge idealul.

Plasat în sfera intangibilului prin semnificațiile primului ciclu, în a doua parte a poemelor curcubeul (= idealul) este închis de acest poet în proză în lapidare definiții care îi dau culoarea, transparența, dar și greutatea celei mai frumoase pietre prețioase, me-

reu zărită, dar niciodată stăpânită de căutător: „În mod miraculos, din pieptul Sfintei izvora un curcubeu.” „Curcubeu: Unui înger îi cade cutia cu acuarele într-o zi ploioasă.” „Ibovnicul descoperirea curcubeul în privirea plină de dor a fetei.” „Uneori, când se uita pe geam cum plouă, lunula unghiei sale se convertea într-un frumos curcubeu.” „Crapii aurii înotau în acea dimineață în curcubeu.” „Cu toată bătrânețea sa, poetul se uita la curcubeu de parcă ar fi fost cardiograma speranței sale.”

Mai curând sufletesc, *Bestiariul* exprimă răzvrătirea eului împotriva asemănării valorilor sale și a primejdiilor / păcatelor care îi asaltează fățiș. Fauna descrisă înregistrează, în cadrele schemei caligrafului medieval, configurații ale acestora: labilul care absoarbe certul, frumusețea devoratoare a fragilității (*Tigrul celest*) sau a extremelor (*Balena minimă*), fața ascunsă a primejdiei, cu conturul posibil al întâmplării nepetrecute (*Semenul secetei*), fluxul viu al unei „geografii a dezamăgirii” care nu cunoaște nici margini, nici capăt (*Cascada vitală*), puterea de a plânge, ca forță a spiritului de a-și păstra poezia adaptându-se sălbaticiei ce sfâșie sufletele (*Pescărușul liric*). Autorul se mai oprește de asemenea la stereoscopul de imagini vii, care – blocat – înregistrează lipsa de apărare a veșnicei copilării din om (*Sticletele imperceptibil*). Neputința de a fi tu însuși stingând imperiul celest al certitudinii, al afirmației sinelui, ori de a te perpetua – ca spirit – în forma desăvârșită a propriului eu este ilustrată în cele două poeme dedicate zebrei (*Zebra tăinuită* și *Zebra curcubeu*). Arderea pătimașă în clipa-flacără a posesiunii fizice ca aventură epidermică a „incendiilor” întâmplătoare, ce dau naștere plăpânelor flăcărui ale vieții (*Tigrul vânăt*), are la antipod înțelepciunea rece a *Moluștei atotștiutoare*, suport veșnic al destinului descifrabil în materia ei efemeră / continuată dincolo de viață, în ecoul cochiliei golite de existență. Toate acestea circumscriu o „biologie” fantezistă a spiritului. Și totul este aici fantastic. fantastică este depășirea realului prin interpretare (pasărea necrofilă este memoria trădată

a dragilor dispăruți); fantastică este asocierea creativității naturii cu cea poetică (ce dă naștere *Cinocefalului alb*, *Fluturelui care hibernează* sau *Păsării necrofile*) și mai ales orgoliul acesteia din urmă de a concura zeul plăsmuitor.

Fantastic și fantast prin excelență este și ciclul *Îngeri pentru un covor*. Prin cele treisprezece proze ale sale, seria îi oferă scriitorului plăcerea medievizării, a cufundării într-o lume a stărilor și a aspirațiilor lăsate libere să bântuie – ca în literatura misterelor la care întreg ciclul pare a trimite – *printre* noi o dată cu îngerii și, ca ființe moderne prin excelență, mai ales *în* noi. Cei doisprezece îngeri, al căror zbor e frânt, parcă tocit de contactul cu lumea reală, dobândesc consistența unei serii de statuete, care ilustrează repere ale unei lumi interioare. Asociabili în perechi contrastante (*Îngerul lenei celeste* și *Îngerul ordinii celeste și al armoniei cosmice*; *Îngerul luminii și al vitraliilor* și *Îngerul negru*; *Îngerul toamnei* și *Îngerul primăverii*; *Îngerul iubirii* și *Îngerul războiului*; *Îngerul heraldic* și *Îngerul defecțiunilor TV*), din care scapă doar unicitatea visului (*Îngerul nepereche*), ci reliefează umorul negru al armoniei contrariilor, care reconstituie întregul unic al existențului, și poate și ironia acidă a destinului unei societăți străjuite de ipostaze ale unui divin de gradul al doilea, desacralizat.

Conspirații sau mai curând complicități spirituale, al cincilea ciclu al volumului, trădează nevoia spiritului occidental de Orient și a contemporaneității de antichitate pentru clarificarea de sine, pentru (auto)cunoaștere și afirmare prin absorbție și delimitarea față de o experiență istorică și spirituală încheiată. Ciclul se constituie astfel într-o fascinantă pledoarie pentru complexitatea și variabilitatea dinamică a vieții, sugerate indirect, prin contrastul cu câteva ipostaze ale morții fixate în lapidare definiții parabolice; moartea revoltătoare ca părăsire a spațiului familiar al existențului (I), moartea-uitare a omului (II) și a istoriei (VIII), moartea ca scenariu fix și negare a ludicului (V), ca goană cosmică a nopții după ziuă (VI), ca zbor al spiritului spre infinit (VII), ca marcă a

eternului imuabil (IX), ca protagonistă a imposibilului (XII) și prezență îngrijorătoare în viață, prin somn (XIII). Periplu spiritual spre forțarea poetică a frontierelor posibilului, ciclul rămâne deschis prin multitudinea de sensuri ale ultimului poem, care conturează poate imaginea vieții ca fluviu al morții ce-și varsă apele în eternitate.

Penultimul ciclu al volumului, *Botanica de aur*, este o replică dată de un spirit contemporan tematicii și tehnicii simboliste, prin punerea în discuție a însuși conceptului de simbol. Scriitorul îi opune acestuia ideea de sugestie, dar nu a unui întreg, de identificat, ca la simboțiști, ci a infinității de nuanțe ale întregului cunoscut. Spre deosebire de simboțiști, la scriitorul spaniol sugestia nu se bazează pe analogia consacrată cu realul, ci respinge realul conturând un univers al artificiosului, al imaginarului, al himericului și al ineditului. Pentru Rafael Pérez Estrada, florile nu reprezintă, ci sunt un instrument al unei rafinate hermeneutici spirituale. Astfel, subciclul rozelor, unicul grupaj unitar, conturează ideea dualității, a maleficului esenței: fatalitatea circularității destinului (*Roza heraldică*), inevitabila prelingere a contemplației și a dăruirii în melancolia fără leac a decepției finale (*Roza vorace*), neputința umană de a concura natura (*Roza malefică*), primejdiile perfecțiunii (*Roza perfidă* și *Roza labilă*).

Tot un dialog peste timp și maniere literare propune și *Inventarul de geme nemiloase*, care nu păstrează din scrierile alchimiștilor decât reminiscențele din titlu. Alături de cele anterior, ciclul constituie un diptic al existentului. Dacă *Botanica de aur* contura ideea de efemer, de dinamică permanentă și sugera neliniștea provocată de paradoxurile vieții, *Inventarul de geme nemiloase* surprinde frumusețea stranie, mineralizată – în structura, cromatică și transparența eternă a *Acvamarinului*, *Jeului*, *Turcoazului*, *Rubinului*, *Smaraldului*, *Ochiului-de-tigru* – și sentimentul de tihnă a certitudinii, a finitului și a cunoscutului.

Propunând dinamica vie a călătoriei în timp și spațiu prin geografia complicată a existentului, prin toate ciclurile sale, creația scriitorului andaluz Rafael Pérez Estrada rămâne singularul tratat al eului care se apleacă spre sine asumându-și riscul prăbușirii în propriile-i adâncuri.

Noaptea lăuntricului

În condițiile unei societăți în care fiecare ascunde cadavrul propriului trecut sau încearcă cel puțin să-i întoarcă spatele, îmbătându-se cu contemplarea a ceea ce se întâmplă în jur și cu ideea că se poate detașa / salva de complicitate, cartea lui Antonio Soler îi apare cititorului român ca un roman filozofic cu valențe politice.

Posibilitatea unei asemenea interpretări, departe însă de esența romanului, revelează profunzimea eseului românesc al tânărului scriitor spaniol, care oferă prin *La noche / Noaptea* o parabolă a condiției umane, deschisă oricărui timp și oricărui context spiritual.

Absorbind certitudinea, fermitatea, criteriul, principiul, într-un cuvânt suportul protector al diurnului, al lumii *așa cum este*, romanul lui Soler își introduce cititorul în terifiantul incertului, al neclarului, al aleatoriului lumii *așa cum poate* fi dacă toren-tul evenimentului o scoate din matca rațiunii. Parabola ilustrează astfel lungul drum al *Noptii* către ziuă, excursul răului metafizic din eu și din climatul microsocioal prin crimă spre bine, spre ispășirea clarificării. Ipostază a lui Cronos sfâșiat între Eros și Tanatos, noaptea însăși este personajul romanului, păpușarul care mănuieste eroii, pentru că materialitatea ei densă ajunge să inunde lăuntricul: „întunericul din suflet părea a fi o altă noapte, o noapte în noapte, și mai neagră, și mai singuratică.” Devenită un spațiu al ubicuității, noaptea se descătușează de detaliul cotidianului diurn, ca un regat al intimității ființei cu lumea exterioară, complice la coborâre. Această coborâre intimă în trecut spre descoperirea sensului se colorează cu transparențele nocturnului.

La Soler, noaptea nu este opac-neagră ca substanța a timpului, ci irizată de rezonanțele angoasei premonitorii, ale păcatului, ale

revoltei, ale judecății. Evidentă, paradoxala „cromatică” a nopții soleriene este dată de acuitatea sonoră care demască neputința umanului, simplă cutie de rezonanță a inevitabilului („don Pololo s-a repezit ca un taur nebun”; frații Guerrero, „contralto”; Raimundo, „sopran”; Esperancita, „soprană isterică”; Fleșcăitul, „bariton de mahala”, „corală dedicată de pitici directorului”), dar și de explozia de culori a senzațiilor sau a visului-transă ce se substituie stării de veghe a martorului („pe cerul gurii mele, sângele călduț care înfierbânta albul aceluia picior, acea piele, și care era verde, închis, ca izma vomitată de saliva mea”).

În acest context, negrul definește atribuțiile nopții ca ziuă din lumea morților („materia neagră a nopții”, „inima ei neagră bătând disimulat, pâcla răsuflării ei”), ce împlântă adânc subiectul în materialitatea sfârșitului. „Acea noapte [care] era ultima” pentru un timp, un mod și un spațiu existențial nu are de fapt nici început și nici sfârșit. Ea este mijlocul tunelului – flux temporal – continuu al mișcării afective și efective *din* și spre *crimă*, în care s-a intrat din hazard și de unde se iese forțat.

Polemic față de simbolistica tradițională, Antonio Soler îi refuză nopții din romanul său făgăduiala zorilor. Mai mult decât atât, goana în noapte este la el fugă „împotriva zorilor”, teama de clarificare, inițial nu ca spaimă de adevăr, ci ca teroare de real și, ulterior, ca dorință *de* salvare *din* real. Ca obiect al reflecției scriitoricești conturat antinomic cu realul (= zi, cotidian), noaptea ajunge în roman să se substituie acestuia. Ea este adevărata scenă pe care se desfășoară spectacolul de circ al învârtirii în cercul culpabilității. Antonio Soler redimensionează astfel o altă temă literară, circul – cu protagonistul său, nomadul –, substituindu-i carnavalescului și dramaticului, izvorând din paralelismul dintre suflet și mască, tragicul jupuirii chipului de dincolo de mască, pentru a surprinde nu expresia, ci trăirea în delirul evenimentului. Asociată cu tema circului, ca un cadru al teatrului în teatru, noaptea este spațiul spectacolului tenebros al automatizării. Lumina

înțelegerii sau a presimțirii sfâșie noaptea constant și omul se autoiluzionează că îi poate întoarce spatele.

Noaptea este astfel antinomia zilei, mediul artificialului, al forțării limitelor firescului. De aceea lumea care o populează are conturul coșmarului. Pitici, cocoșați, bețivi constituie un univers puternic marcat de nostalgia omenescului, a normalității. Tandrețea exasperată și patetismul care vibrează în paginile lui Antonio Soler învăluie aceste figuri care demistifică din nou motive literare consacrate. Protagonistul dramei, Fajardo, este piticul, estropiatul. El nu reeditează însă ipostaza lui Quasimodo, nu este „bestia” din preajma „frumoasei”, ci ființă a nopții, fațetă simbolică a relației degradante a umanului cu ziua. Fajardo este ființa excesului și care trăiește în exces. În magma nopții, are tăria de a-și impune forța de persuasiune și puterea. El este uriașul, omul de temut prin ascendentul moral asupra celorlalți. Pitic cu forțe uriașe, el este un simbol al nimicniciei umane, care nu poate ieși de sub semnul fatumului. Om „însemnat”, Fajardo poartă de fapt stigmatul devenirii, asumându-și o soartă în numele tuturor. Noaptea prin care îi călăuzește pe toți este rătăcirea prin tenebrele destinului. Mesajul lui Fajardo apare mai curând ca un strigăt de protest împotriva imposibilității umanului de a se opune propriei sorți. Fajardo nu este deci altceva decât victima farsei destinului. Încercând patetic să apere prezentul prin disimularea cadavrelor trecutului și simularea mersului înainte al caravanei, el ucide în final viitorul.

La antipodul său este plasată Analía, inițial simbol al zborului pângărit de terestru, ținut în mocirlă de apăsarea păcatului. Ea ilustrează malignitatea frumosului, care distruge o lume pentru a se recupera, ilustrează purificarea în prea târziu și cu prețul trădării. Prin Analía, Soler simbolizează imposibilitatea afirmării opțiunii individuale, contrarii celei a colectivității și deci eșecul a ceea ce devine conștiință în impactul evenimentialului asupra umanului. Singura ființă diurnă, singura orientată spre elanul as-

censional, Analía înfrânge noaptea din sine distanțându-se de pitici și o străpunge apoi și pentru ceilalți, dar cu prețul ei înseși.

Încheind triada tragică, Ghiuleaua reprezintă alternativa, mereu ignorată, omul lovit de surzenia morală, de incapacitatea descifrării și a comunicării înțelesurilor intuite, omul care, ca și Analía, prin / pentru trapezistă sintetizează aspirațiile spre o lume de dincolo de intuițiile devenirii, de dincolo de noapte. El este vocea și deschiderea spre visul premonitoriu sau interzis: „Să fug dincolo de noapte, să traversez orizontul, să fug spre locul unde începe și se întinde lumea; viața, cu toate zvonurile ei, cu toate luminile și misterele ei, necunoscute pentru mine, care n-am putut niciodată, nici nu voi mai putea de acum încolo, să străbat distanța infinită, ineputabila beznă a nopții.” În romanul lui Antonio Soler, omul-ghiulea are funcția reflectorului, a cărui lumină crudă se proiectează dinlăuntru asupra singurului spectacol reținut de memoria nopții: acrobația mării treceri, a prelingerii răzbunătoare și inutile a iubirii în ură, a clarobscurului incertitudinii în luminozitatea stridentă a clarificărilor, a nopții în ziua care sfârșeamă măștile saltimbancilor din caravana aripilor retezate.

Carte a amintirilor, a iubirii și a morții, carte a timpului care înghite totul, romanul lui Antonio Soler acuză histrionismul realului în fața căruia actorul se teme să-și scoată masca și mai ales acuză timpul, a cărui trecere inexorabilă nu este marcată decât de eliminarea unor forme de subzistență, ignorând existența unei umanități încă ancorate în ele, astfel dezarmată și supusă rătăcirii în ostil. Ea este o invocație adresată contemporaneității să nu uite și să nu trădeze ziua, să nu reducă umanul la piticul rătăcitor în noapte.

Mic ghid de evadare din real

Reunite într-o „galerie,, „bazaconiile,, lui Pedro Zarraluki sunt o provocare pentru ceilalți și un pariu cu sine însuși asupra capacității de cuprindere – ca densitate și profunzime – a genului (foarte) scurt.

Cele 16 piese ale volumului *Galería de enormidades / Galeria de bazaconii* constituie un ghid al evadării din real. Ele sunt hărți ale unei geografii sinuoase a scriiturii, în care, pornindu-se din real, se conturează în reliefuri mai mult sau mai puțin accidentate profilurile fantasticului.

O primă manieră de forțare a limitelor realului și de deschidere către fantastic reunește sub semnul ei generos mai multe scrieri. Aici, fantasticul se descătușează în contingent prin absorbirea realității de către mitul livresc (*Sfârșitul lui Origenes*), mitul biblic (*Judith, falsa actriță de varieteu*), mitul estetic (*Războiniciei de bronz și Din nou Angeia*) și mitul erotic (*Spectrul galant*). Înrudite ca substanță, primele două bucăți ale volumului propun parafrazări ale mitului. În *Sfârșitul...* și *Judith...*, fantasticul este (re)constituit prin mularea realului (prezentul) pe tiparul ficțiunii (trecutul). Dezvoltând liniile scenariului (pre)scris, prezentul devine o ficțiune pentru *hic et nunc* prin închiderea totală în trăit și consumat. Fantasticul este atins în final, când se revelează faptul că sensul prezentului aparține trecutului (*Sfârșitul...*) și că realul se destramă ca inconsistent (*Judith...*). Dincolo de aceste paralelisme de esență, schițele propun două modalități distincte de structurare a fantasticului. În *Sfârșitul...*, fantasticul ca transgresare a realului prin CELĂLALT este atins substituindu-se realul cu fictivul. Aruncat în cealaltă jumătate a clepsidrei, martorul legat de trecut dă mărturie în numele prezentului-trecut, dar în fața

trecutului, pentru ca anagrama, în lumea din oglindă, să afirme adevărul inversat din real.

În *Judith*,..., autorul inversează raporturile dintre viața scenică și existența și personalitatea individului. Scena devine astfel cadrul de afirmare a personalității și a adevărului sufleteș al actorului. Existența este redusă la căutarea personajului potrivit, evoluția în timp este apropierea lui până la identificarea totală care împlinește destinul. Drumul lui Judith spre Judita este metafora căutării de sine, împlinită cu prețul autodistrugerii. Din nou imaginea existenței se desăvârșește într-un fantastic prin supra-punerea contrariilor: autentic – inautentic; real – fictiv; adevăr (sufleteș) – fals (existențial).

Războinicii de bronz, *Din nou Angeia* și *Spectrul galant* mitizează în cheie proprie pe o temă clasică. Toate cele trei schițe sunt structurate pe confruntarea unei a doua realități în stare pură cu realitatea contingentă, care le conține și le revendică, dar în forme / stări impure. În *Războinicii...* și *Din nou Angeia*, logica realului este sfidată și înfrântă de pararealitatea frumosului; în *Spectrul galant* de cea a erosului. Noua logică instituită, aceea a fantasticului, este absurdul: prin atemporalitate, frumosul învinge efemerul vieții cotidiene, dar este înfrânt de dinamismul cotidianului, fiind ținut în însăși eternitatea suportului său material (*Războinicii...*). Ficțiunea devine realitate, dar își ucide creatorul, prin propulsare în fantastic, în propria sa realitate (*Din nou Angeia*). *Spectrul galant*, parabolă modernă a fructului oprit – ce nu poate fi cules, dar nici ignorat –, ilustrează limitele legii și ale rațiunii omenești care nu-l pot atinge tocmai pentru că el este OMENESCUL.

Fantasticul ca reflectare de sine în celălalt reunește schițele *În jurul Lizzei*, *O reprezentație scandaloasă*, *Duetul lui Homo Duplex*. În toate trei, transgresarea realului se realizează prin privirea alienată, îndepărtată de funcția ei de simbol al judecății morale, al cenzurii „supraeului,,. Privirea ucide atunci când subiectul ei își propune să-și devină obiect, scop în sine. Marea actriță își ucide

imaginea misterioasă proiectând actul fundamental al existenței din culise pe scenă (*O reprezentație...*). Conștientizând perfecțiunea dublului său, eroul contemplației de sine își distrage iubita de la dragostea ei pentru imaginea imperfectă, anulând afectul real (*Duetul lui Homo Duplex*). Încercând să reconstituie traiectoria mentală a tușei de culoare, modelul reface procesul creator al pictorului, fixându-l în privirea care în cele din urmă ucide femeia ca suport material devenit inutil. (*În jurul Lizzei*).

Redusă la percepția vizuală, îndepărtată de sensul ei de vedere în adâncime, privirea dilată realul prin exacerbarea mișcării (de succesiune – de imagini –, și nu de sondare), care îi este proprie acestuia, și în cele din urmă i se substituie. Ceea ce se reflectă aici prin privire este fantasticul *din* real, un fantastic al proporțiilor (curiozității colective – *O reprezentație...* – și individuale – *Duetul...*) și unul al acuității (*În jurul Lizzei*).

Gheara șopârlei și *Pricina cu cutia neagră* instituie fantasticul prin demontarea principalelor coordonate ale realului. Sfidând rațiunea, eroul din *Gheara șopârlei* ilustrează ipostaza ființei dezmembrate, lipsite de logica unității propriilor sale segmente, cu o singură coerență: cea a acțiunii. Sugerând lipsa suportului spiritual, lipsă care dezarticulează umanul, scrierea are drept complement *Pricina cu cutia neagră*. Aici, fantasticul este atins prin demersul invers. Ființa își descoperă coerența, regăsindu-se pe axa timpului, în trecut, în „cutia neagră,, a veșniciei, în propria ei repetabilitate. Întâlnirea cu sine în timp dezarticulează însă coordonatele reale (prezente) ale lumii exterioare unde este plasată existența, spațiul, timpul, relațiile interumane care sunt abolite instituind cadrul pluridimensional al fantasticului.

Încheind seria ilustrării fantasticului ca evaziune din real, *Un hoț neorealist*, *Năzbâția armăsarului răpitor* și *Suita orientală* (a doua componentă a volumului) abordează tema furtului ca vehicul al transcenderii contingentului. Axate pe furt ca mijloc, și aceste schițe constituie un ciclu prin complementaritate, în sensul

că furtul instituie realitatea secundă, a fantasticului, care salvează de / din cotidian (*Un hoț...*, *Năzbâția...*) sau înscrie realul pe coordonatele ineditului, neobișnuitului fantastic (*Suita orientală*). Într-*Un hoț neorealist*, frustrat de condiția sa umilă, insul de rând își distruge realul dominat de logica *în sine* (a datoriei către ceilalți și a rutinei), impunându-și logica *pentru sine* (a datoriei către eu și a ineditului). *Năzbâția armăsarului răpitor* conturează un spațiu chagalian al libertății și al plăcerii infinite, maculate de intruziunea realului care îl distruge, promovând eșecul ideii înseși de evaziune în... posibil.

Profund ancorată în real, *Suita orientală* urmărește evoluția fantasticului în contingent, până la a deveni un mod de viață și a-și impune nefirescul ca firesc al unui mod de existență.

Dacă piesele sumar prezentate de noi circumscriu domeniul fantasticului în existent, o ultimă suită conturează ipostaze ale fantasticului marii treceri (în timpul regresiv al morții: *Don Argantonio și zeițele Pentekontoroi*; în imaginea care își devorează obiectul pe măsură ce se îndepărtează de mimesis: *În jurul Lizzei*; a abstractului în planul concretului: *Aporia corpului în mișcare, Tertulian și lunaticul*; ca o cădere în echivoc și în absurd a contrariilor: *Fairy Fair*).

Don Argantonio și zeițele Pentekontoroi plasează fantasticul în zonele crepusculare, în sfera finitudinii. Don Argantonio caută în moarte tihna sfârșitului, meleagul posibilului rămas mereu de inventat, ca ultim spațiu de descoperit pentru argonauții spiritului, pentru temerarii care forțează limitele. Patologie și poezie, umplerea vidului cu sine însuși la care aspiră eroul nu este altceva decât (s)cufundarea în fantasticul atemporal și aspațial.

Aporia corpului în mișcare, Fairy Fair, Tertulian și lunaticul reliefează fantasticul ca echivoc al confruntării contrariilor. *Aporia...* stabilește dialogul dintre fantastic și fantazare, confruntând fantasticul medieval, demoniacul („omul în negru mat,„) cu fantezista sublimare a concepției celor doi Zenon din antichitate.

Principiu al focului – înțeles în spiritul lui Zenon din Citium –, ca logos divin al rațiunii, Brunia este victima realului irațional proiectat și anunțat din necunoscutul de „dincolo”, de frontiere de aporiile lui Zenon din Eleea. Eul fizic este zdrobit aici de teoria metafizică.

În *Tertulian și lunaticul*, evoluând spre aceeași concluzie, fantasticul și absurdul devin indisociabile prin materializarea teoriei filozofice. Scoasă din contextul ei teoretic, concepția filozofică distruge realul ca obiect (actrița) și subiect al substituției (profesorul) și instaurează un altul, absurd. Absurdul și firescul devin complementare și interșanjabile, ilustrând deci în real că orice „este credibil, pentru că este absurd”, și „e sigur pentru că e imposibil.”

În *Fairy Fair* reunirea contrariilor este situată în infernul morții degradante. Din bâlciul (Fair) de basm (Fairy) al destinului, după confruntarea contrastelor nu poate rămâne decât etalarea grotescă a componentelor. Moartea este fantasticul pur care invadează realul desfigurându-l, descompunându-l (prințul pur, clipa de tandrețe care frustrează prin absență sau mutilează prin viteza convertirii în contrariul ei eul maculat în experiențele anterioare).

Recurgând în diferitele piese ale volumului la modalități variate de circumscriere a fantasticului, cum ar fi parabola, structurarea absurdului, tehnica echivocului, Pedro Zarraluki dă unitate și coerență ciclului său prin umorul detașat, dar și prin implicarea afectivă a perspectivei sale asupra temei evocate: umanitatea neajutorată, pradă fantasticului și absurdului. Dualitatea viziunii care se oprește asupra unei multitudini de ipostaze grave ce constituie „o galerie”, este evidentă în tratarea lor firesc umoristică drept „bazaconii.”

Un moralist satiric

J*uanita la Larga / Juanita* lui Juan Valera ne readuce către sursele originare ale realismului și, indirect, repune în discuție viabilitatea în timp a formulei epice tradiționale. La mai bine de un secol de la apariție (1895), *Juanita* își păstrează intactă savoarea provenită nu atât din acțiune, cât mai ales din conturarea de personaje și din evocarea de mediu.

De o clasică linearitate, romanul reprezintă o satiră rafinată la adresa moravurilor, a prejudecăților și a instituțiilor sociale ale Spaniei tradiționale, făcută de pe poziția critică a unui spirit modern, iscoditor, receptiv la nuanțe. Văzut din perspectivă clasică, satul Villalegre, teatrul acțiunii, este conturat în operă ca un spațiu aproape scos din timp, emblematic pentru vechea Spanie. Aici se manifestă două forțe aparent egale: puterea politico-administrativă a *cacique*-lui, don Andrés Rubio, și autoritatea morală a partidei nobil-clericaliste, reprezentată de doña Inés. Relația de profunzime a acestora cu puterea efectivă și raportul dintre ele – semnificative pentru Spania epocii descrise – sunt demistificate printr-o subtilă tehnică a sugestiei.

Forța „totală” a *cacique*-lui, în realitate limitată la comună și subordonată față de deputatul provincial, este încă de la început pusă sub semnul întrebării prin detaliul și maxima semnificativă („Recunoscător *cacique*-lui din Villalegre, pe numele său don Andrés Rubio, amicul nostru îl ridică în slăvi și ni-l cita ca probă și pildă că norocul nu e orb, proteguind însă pe cel demn de această favoare; cu o anume îngrădire, totuși: omul norocos să nu iasă din cercul unde trăiește și-și poartă norocul.”), ca și prin aluzia ironică la dependența față de doña Inés („Cel care o însoțea mai des în singurătatea ei pe doña Inés era, prin urmare, *cacique*-le don Andrés Rubio, hăbăucit de calda prietenie ce i se arăta și rob

al înțelepciunii și al frumuseții ei. Prilej ce dădea apă la moară bârfitorilor pentru a îndruga verzi și uscate. Dar parcă cine în lumea asta n-a avut parte de-o limbă ascuțită și de un martor necinstit? Cum să le ceri unor neciopliți de la țară să înțeleagă prietenia subtilă și platonice dintre două spirite alese?,,).

Tehnica echivocului, dezvoltată de altfel în întregul roman, subliniază încă de la început faptul că lumea închisă a satului Villalegre, univers cantonat în tradiție și în prejudecată, este ținută între propriile ei limite artificiale de un alt spațiu „conducător”: acela al realității efective. Villalegre constituie astfel o lume a ficțiunii despre sine a fiecăruia, personajele asumându-și – conform tradiției – masca unui tip prestabilit de respectabilitate. În consecință, măștile se succed într-o sarabandă rapidă, plină *de culoare* (prin amplele digresiuni cu valoare caracterologică), dar și *de umor* de factură clasică, al surprinderii inerției tipicului, al categorialului static, al înlănțuirii în pre-vizibil / pre-stabilit și dincolo de care izbucnește contrastul dintre aparență și esență. Don Rubio este forța, dar don Paco reprezintă autoritatea, iar doña Inés puterea (morală); don Alvaro Roldán este nobilul copleșit de povara blazonului său încărcat, însă noblețea – sau mai curând ideea de noblețe – este apărată de plebeea, ca origine, doña Inés, în timp ce gesturile și comportamentul său sunt cât se poate de simplu vulgare; părintele Anselmo, „domnul părinte paroh”, este un călugăr *descălugarit*, „foarte sever cât privește morala, foarte credincios și foarte prieten cu ordinea, cu disciplina și cu *respectul față de ierarhia socială*.”

În acest spațiu, Juana la Larga și Juanita aduc autenticitatea unei alte lumi, a muncii și a afectului, liberă de constrângerile pruderiei, lume periferizată din prejudecăți, dar tolerată din interes. Romanul în întregime se dezvoltă astfel pe tema luptei dintre convenționalitate și sentiment, însciindu-se pe coordonatele unei adevărate monografii a afectului, dar și a reacțiilor psihologice vii, nuanțate conform vârstei și stratificării sociale.

Ca monografie a sentimentului, în *Juanita* întâlnim parodiate toate formele erosului din romanul clasic, care sunt însă înlănțuite într-o intrigă simplă, de o sobră clasicitate, plasată pe fundalul unei rețele de acțiuni colaterale, pline de complicații. Erosul devine astfel – într-o lume care respinge această evidență – principalul factor psihic, social și moral. Dezvoltată unilateral, iubirea-prietenie alterează structura psihică slabă (Antoñuelo). Aventura erotică proiectată a fi fără urmări pornește lanțul incidentelor comice (sub care se plasează don Andrés Rubio). Iubirea-hârjoană a valetului (Calvete) se manifestă în jocul bufon. „Iubirea” din panica fetei bătrâne și din interes (Agustina) întemeiază căsnicia de conveniență.

În roman, erosul nuanțează și umanizează personajele, omul se deschide către înțelegere, dar lumea din Villalegre nu se schimbă. Permanent, Villalegre însuși este astfel un personaj de prim-plan, opus – în cea mai mare parte a romanului – eroilor centrali, acceptându-i și apropiindu-și-i în final. Villalegre este o Voce, este glasul falsității, opus autenticității eului și, prin aceasta, o armă redutabilă pentru apărătorii convenției, principalele resorturi ale acțiunii fiind deplasate astfel, ca în cazul oricărui roman modern, spre sfera psihologicului.

Puterea doñei Inés stă tocmai în manevrarea vocii satului împotriva Juanitei. Doña Inés *aude* prin Crispina (care o ține „la curent cu logodnele din sat, cu pricinile, cu dragostele, cu prieteșugurile, cu vrajbele”) și prin Serafina, cea „atât de știutoare că numai toaca din cer n-o știe”, și *acționează prin părintele Anselmo*, pe care „îl tot ațâța împotriva Juanitei și împotriva maică-sii”, convertind, grație forței morale a credinței, „șușotelile”, „murmurul involuntar și general” de nestăpânită admirație în reprobare și cu mijloacele femeilor. „Pe scurt, părintele aduse bine vorbe în ziua aceea: critică desfrânarea, dar nu pe desfrânat, nu pomeni pe nimeni și nici nu făcu aluzie la cineva. Obligație pe care se simțiră datoare să și-o asume *femeile* cu răutatea și cu invidia lor.”

Villalegre devine astfel un spațiu procustian-limitativ al convenției, care nu poate fi învins decât adoptând masca deja consacrată: convenția.

În replica Juanitei, psihologia vârstei apare subordonată unei anumite experiențe sociale și unui anume tip de intuiție feminină. „Verosimilitatea artistică sau estetică” a personajului, despre care vorbește scriitorul în eseurile sale despre roman, este astfel integral realizată. Jocul psihologic subtil de cucerire al lui don Paco și totodată de adormire a vigilenței satului prin falsa convertire „a păcătoasei începătoare” este în același timp plin de adâncime și de lirism. Susținut de o motivație de tip realist, el pare a parodia, prin situațiile în care este plasată eroina, arsenalul de ipostaze ale epicului din romanul clasic de dragoste: complicarea intrigii cu incidentul erotic subsidiar – „iubirea” lui don Andrés; intervenția mijlocitoarei (Rafaela); aplicarea unei lecții morale corupătorului prin înscenarea cu martorul ascuns (doña Inés); strecurarea declarației marelui adevăr – al căsătoriei proiectate – în scena jucată; convertirea dușmanului(-martor) în susținător, prin rectitudinea morală demonstrată și prin profunzimea sentimentelor.

Lupta se dă pentru impunerea afectului; o dată oficializat, erosul convenționalizează cuplul, introducându-l în categorial și ciclul se încheie, poziția personajelor unele față de altele se modifică, dar esența și lumea lor rămân neschimbate. Ca și la Slavici al nostru, cu care a fost comparat, sau la Rebreanu, la care este raportabil, romanul lui Juan Valera ilustrează triumful convenției, continuarea existenței în ritmul tradiției, pentru care zbaterea individului este un eveniment minor și efemer la scara atemporalității ei.

Singurul roman al lui Juan Valera cu descrieri costumbriste (peisajul, ambianța andaluză și tipurile create suferă însă de o ușoară stilizare idealistă), *Juanita* se înscrie în linia simplității naturale din *Pepita Jiménez* (1874), operă care l-a consacrat pe autor. Ca roman de maturitate creatoare, în *Juanita* această co-

ordonată a stilului „înalt” se grefează pe o poziție auctorială de o accentuată modernitate. Fiind cu precădere o narațiune omniscientă, în spiritul timpului, romanul aduce nuanțata demistificare a înseși convenției abordate: povestirea preluată. „Întrebându-l, deputatul începător *căruia îi datorez povestirea* mi-a comunicat aceste noutăți și *le voi transcrie* în chip de sfârșit sau de încheiere, chiar dacă criticii vor găsi că-i superfluu.”

Omnisciența este acuzat parodiată printr-un joc și el demistificator, punctat cu tente de fină autoironie: „Iată, mi-am prezentat personajele, fără cel mai mic artificiu, câteva din personajele principale ce vor figura în povestirea de față; mi-au mai rămas însă două despre care se cuvine să vă mai spun, înainte, câteva cuvinte.” Sau: „Așa, și dacă nu cu vorbele mele, cu unele foarte asemănătoare stă să cumpănească Juanita de una singură.”

Dacă în plan tematic și tipologic romanul lui Juan Valera nu aduce noutăți față de creațiile anterioare ale genului, viziunea și stilul de excepție îl integrează pe autor printre marii scriitori ai timpului. Ritmul viu, alert, al acestui roman cu o intrigă simplă este dat în primul rând de valențele lui stilistice. Structurat oratoric, fiecare capitol este o demonstrație de virtuozitate tehnică, prin stăpânirea nuanțată a tuturor registrelor limbii, prin recursul la cele mai variate mijloace de realizare a comicului, de la aluzie la asociația livrescă, ironic hiperbolizantă; sau, în planul construcției personajelor, merită a fi subliniată vitriolarea lor prin urmărirea convenționalizării în timp (vezi *Epilogul*).

Valoarea estetică – remarcabilă pentru literatura spaniolă a vremii – a creației lui Juan Valera justifică oricând interesul pentru acest scriitor polivalent, de formație clasică.

4. Periplu tematic

Proza spaniolă și hispanoamericană actuală

Peisajul de ansamblu al literelor hispanice din ultimele decenii ne oferă imaginea romanului care se eliberează de tirania realului, a verosimilului, a continuității și a contiguității explicite, manifestându-și propensiunea spre rupturi, spre discontinuități, spre conturarea feței ascunse sau (im)posibile ori numai vizate a lumii, față care absoarbe *acțiunea* ca eveniment, *spațiul* cu limite ferme, *timpul* concret.

Din această perspectivă a contururilor generale, creația spaniolă continentală și cea insulară stabilesc un dialog de profunzime cu cea hispanoamericană. Opțiunea pentru romanul-puzzle, al cursurilor paralele ale unui număr redus de povestiri ce converg spre albia comună a subiectului unic, delimitează romanul spaniol de creația proteiformă, în flux continuu și acumulativ, pe un mare număr de planuri paralele, a epicului amplu latinoamerican. În spațiul literar hispanic actual, tema temelor este evident depășirea limitelor tematice tradiționale, ceea ce îi conferă narativului de largă respirație luxurianta varietate de viziuni, forme și formule estetice, adesea inedite.

Romanul spaniol de ultimă oră înfruntă repertoriul tematic convențional dinlăuntrul său. Problematika eului (viața și moartea, erosul și relațiile interumane), colectivitatea și istoria sa (ca timp și raport al individului cu o epocă dată), practic toate temele majore ale arsenalului literar universal sunt copios reprezentate, dar prin proiectarea asupra lor a luminii inteligenței moderne, care se complace în ironie. Dezarticularea tematicii convenționale sau, mai precis, denunțarea limitelor ei se realizează *aici* prin cultivarea consecventă a satirei, a ironiei și a umorului, care dobândesc valențe noi și prin revalorificarea prin distanțare a unor vechi ti-

pare / modele europene consacrate, în timp ce epica hispanoamericană își creează în cea mai mare parte matricea sa stilistică și dezvoltările tematice proprii.

Marea temă a existenței umane, cu variata sa problematică, cunoaște în esență, în spațiul spaniol, două modalități fundamentale de afirmare: retragerea în psihologic prin construirea unei realități interioare și reconstituirea reflexivă, în spiritul unui realism nuanțat, a lumii exterioare marcate de marile dileme ale contemporaneității.

În cazul primei direcții, reluarea unor modele se grefează pe coordonatele unei lumi românești în plină constituire, care evită starea de normalitate, ca pe un echilibru static și irelevant. Dinamismul și varietatea universurilor astfel structurate provin din descoperirea ipostazelor distincte ale anormalului, ale maladivului și chiar ale patologicului, care apasă un univers închis și fără ieșire. Viața însăși apare ca ingresiune în rău și regresivitate spre nimicul primordial. Titlurile romanelor sugerează ieșirea din matca existenței aflate în *Noaptea* (Antonio Soler) valorilor, cuprinsă de o *A patra nebunie* (Gregorio Morales), trăind nostalgia unor *Sinucideri exemplare* (Enrique Vila-Matas), contemplând *Ploaia galbenă* (Julio Llamazares), viețuind în *Orașul minunilor* (Eduardo Mendoza), absorbind *Misterul criptei vrăjite* (E. Mendoza) sau pe cel al *Reînvierii la Palermo* (Antonio Menchaca).

Retragerea în psihologic, tema „itinerarului moral”, presupune demersuri distincte: transgresarea realului; părăsirea contingențului (pornind din el însuși) și depășirea acestuia prin adâncire; descoperirea tranșei de viață autentică de dincolo de imaginea ei. Doi tineri scriitori, Antonio Soler și Antonio Menchaca, ilustrează prima modalitate. În *La noche* (*Noaptea*, 1986, Premiul ATENEO de Valladolid), Antonio Soler prezintă omul în noaptea-tunel, pecete perfectă și aliată a morții care distruge rațiunea (directorul Pololo), forța fizică (elefantul Estefano), afectul (Analía). Aici, viața este marcată de răul – topos romantic – al existenței lumii

bolnave moral (prin premise), social (prin mijloacele utilizate la scara colectivității și culminând cu asasinatul) și fizic (dominată de diformitate și nimicnicie). Cantonat tot în romanul simbolic, dar de această dată cu inflexiuni din scrierile fantastice și frenetice ale veacului al XVIII-lea francez, Antonio Menchaca ne conduce prin *Resucitar en Palermo* (1990) spre aceeași concluzie a absenței oricărei ieșiri în condițiile îngrădirii eului, acum însă între limitele cunoașterii, ale sensibilității și ale științei, limite întruchipate de neputința sistemului instituțiilor moderne de a face față situației imprevizibile, de criză. La ambii scriitori, poziția auctorială față de real este cea de distanțare și de condamnare satirică – prin sensurile parabolei –, la Soler, și parodică la Menchaca. La acesta din urmă, satira alegorică interferează chiar o ipostază inedită a motivului faustic, în care pactul este însă abolit de scriitor în favoarea unei forme mai acide a demascării: substituția. „Căci diavolul era atât de obosit, încât prefera să lase totul pe mâna oamenilor, mult mai eficienți decât el.”

Ca diavol, dar coborât, căzut, căci adevărata cădere este cea în uman, îl vede pe om și Enrique Vila-Matas. În Suicidios ejemplares (1991), carte nimbată de tristețe umoristică, forțând barierele literaturii contemporane, pe care o coboară în sine spre origini, spre sursele filozofiei lui Cato și Seneca, relația tradițională viață / moarte este răsturnată. Viața apare ca boală a morții, iar unica plenitudine, unicul act afirmativ devine moartea. Autorul atacă aici însuși mitul curent al existenței, cultivând tema morții (sinuciderea), ca deținătoare a atributelor convenționalizate ale vieții: capacitate imaginativă nelimitată, fascinația acțiunii (căderea), spațiu aparte (dorit pentru disoluția fără perturbare a echilibrului universal), triumf asupra sieși și a destinului.

Fără a atinge aceeași acuitate a tragicului, pentru că își urmărește personajele în demersul lor de clarificare în raport cu lumea până în momentul concluziilor, Ignacio Martínez de Pisón ne propune în *La última isla desierta* și *Antofagasta* (1987) avatarurile

unor eroi din lumea îngerilor căzuți. Euri frustrate care aspiră la afirmarea unei identități, ei se află, ca și modelul lor proustian, în căutarea unui spațiu mental, dar conceput ca un refugiu, ca ripostă sau alternativă la realitatea ostilă. Punctul de plecare îl constituie însă aici (mai ales în *Antofagasta*) o realitate care se dovedește prin adâncire a fi fost subiectivă. Ideea despre lume a personajului este în total contrast cu lumea reală. Astfel eroul își distruge treptat paradisul mental în care trăise și își povestește deruta, disprețuindu-și felul de a fi și de a se comporta și etalând fascinat propria-i mizerie. Căutarea devine deci o *anchetă* în sine însuși, dezvăluind prin ricoșeu adevărul despre eu și colectivitate.

Tot prin ricoșeu, dar de această dată cel al oglinzilor paralele, subliniază acest contrast și Alfonso Zamora Vicente, în *Mesa, sobremesa* (Premiul Național de Literatură, 1980). Ca mijloc de (auto)cunoaștere, ancheta permite descoperirea tranșei de real pornind de la aparent / imagine. În aceste cazuri, adâncirea, atingerea profunzimii în cunoaștere, se produce spre exterior, spre lume. La Eduardo Mendoza, în *El misterio de la cripta embrujada* (1986), carte aparent polițistă, dar trăgându-și seva din picaresc și din modelul cervantin, ca și din esperpento sau din romanul gotic, desfășurarea anchetei parodiază tiparele seriei negre, în timp ce concluziile înlănțuirii de crime și de enigme denunță însă farsa burlescă a existenței sociale care înlănțuie indivizii prin complicitate, prin compromisul moral.

Halucinantele întrebări „de ce” și „la ce bun sunt acceptate convențiile care regizează și întrețin viața socială” sunt puse de Julio Llamazares în *La lluvia amarilla* (1988). Ancheta sa, exclusiv mentală, desfășurată de către un om (ultimul locuitor al unui sat abandonat și aflat el însuși în pragul morții), evocă o existență încheiată, cu toate momentele sale de înălțare și mai ales de cădere, de negare a valorii, o existență culminând cu părăsirea satului, cu disoluția comunității, de fapt cu părăsirea de sine, cu trădarea mătcii firești a existenței.

Dacă în romanul psihologic și simbolic spaniol omul este deci demitizat prin denunțarea exclusivă a formelor sale de (de)cădere și prin pierderea caracterului său exemplar, în cel hispanoamerican creatorul este preocupat tocmai de descoperirea – dincolo de realitatea interioară astfel negată – a coordonatelor pozitive, a autenticității acestora, de reconstituirea în om a valorilor consacrate de marile mituri. Câteva exemple sunt sugestive pentru căutarea în uman a nuanțelor multiple, a luminii care *trebuie* să străbată (pen)umbra. Din această perspectivă, sunt semnificativi peruanul Mario Vargas Llosa și argentinianul Julio Cortázar, asociabili poate în primul rând prin îngemănarea strălucită a virtuților literelor europene și iberoamericane actuale, cărora li se poate alătura reprezentantul unei anume „argentinități”: Adolfo Bioy Casares.

Eroul lui Cortázar revelează și denunță intruziunea misterului în existență ca fiind însuși absurdul pe care umanul nu-l poate depăși. Finalurile deschise sugerează în opera sa multiple virtualități, dar nu și calea unică a ieșirii din labirint. Romanul *Los premios* (*Premiile*, 1960) pare a contura o asemenea cale, călătoria, ieșirea din sine, din existența – circulară, fără schimbare – în care timpul, monoton egal cu sine, leagă exasperant și ireversibil trecutul de viitorul identic cu acesta printr-un prezent care se autodizolvă în previzibil. Întreruperea călătoriei înainte de a deveni o croazieră, sugerează însă imposibilitatea omului modern de a evada din real, implacabila circularitate a existenței, (re)venirea în punctul inițial. Existența cotidiană înlocuiește astfel o interdicție cu un sistem de convenții și restricții care fragmentează ansamblul libertăților individuale, până la anularea lor prin minciună și prin răsturnarea valorilor. La Cortázar, deși adaptabilii uzurpă prestigiul moral al celor de bună credință, iar triumful spiritual le aparține, se conturează prin Medrano imaginea conștiinței care nu admite restricția (anularea libertății) și nici convenționalizarea ei (acceptarea), a conștiinței care începe să trăiască și în ceilalți și, indiferent de formă, nu mai poate fi ignorată.

La antipodul moral al lui Medrano, dar apropiat de acesta prin exemplaritatea răului, posibilă în spațiul inexemplarității care este societatea, se plasează Jaguarul, eroul romanului *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa. Prin el, scriitorul pune problema raporturilor dintre valoare și omenesc. Om al trăirilor dezlănțuite, absolute, al iubirii unice, fidel sieși și celorlalți, Jaguarul rămâne indiferent față de prețul sau de aspectul pe care îl ia acest devotament. Ce rost mai are și la ce duce respectarea cu feroare a unui cod etic, a cărui rigiditate depășește omenescul, sunt întrebări la care scriitorul răspunde prin demersurile personajului ce se salvează în final numai acceptând și impunând compromisul integrator, nivelator al conștiințelor. Spre deosebire de Cortázar, care își învâluie în căldura înțelegerii și a circumstanțelor atenuante personajele, Vargas Llosa își formulează prin ele concluziile, cinic și fără drept de apel: complicitatea și compromisul sunt prețul asimilării sociale; individul își găsește numai în sine puterea de a domina și de părăsi spațiul subteranei din propriul eu și de a alunga tentația celui din afară. Totuși și aici raza de lumină, chiar dacă palidă, mai pâlpâie prin Gamboa, care își poartă solitar, ca ultimul Om, povara valorilor în pustiu.

Un tip aparte de purtător al acestor valori propune, prin povestirile și (micro)romanele sale, argentinianul Bioy Casares: literatul, omul-idee care, scrutând timpurile simultane și spațiile paralele ale realului, ajunge la vivisecția morală a propriului eu. Concluzia sa amară este că infernul (eșecul încercării de a-și trăi rațional existența) este în sine și că un echilibru al eului cu ceilalți nu poate fi atins decât prin ieșirea din sine, în condițiile unei lumi ieșite ea însăși din matca sa firească.

Temei căutării cursului firesc și a sensurilor existenței i se descoperă noi semnificații în romanele realist-evocatoare. *Guad* (1970), opera canarianului Alfonso García-Ramos, prezentând aventura atât de specific insulară a forării pământului pentru găsirea apei, ilustrează valențele simbolice ale forării în galeriile

labirintice ale sufletului uman, în căutarea adevăratelor resurse de căldură, de înțelegere, de omenesc. Protejați de excesele costumbriste prin semnificația lor simbolică, eroii romanului se salvează și de rigiditatea caracteristică tipului prin individualizarea pronunțată a eului marcat de timpul propriu, ca ritm al existenței unice, irepetabile și singulare.

De la timpul ca măsură a vieții psihologice și afective a individului, prin Eduardo Mendoza și Manuel Vázquez Montalbán se face trecerea spre timpul colectivității, al realului trecut însă printr-un filtru deformant, subiectivizant. În *La ciudad de los prodigios* (1987), grefând ascensiunea eroului pe suportul realist al evoluției unui evantai larg de medii, Eduardo Mendoza propune nu atât sau nu numai un nou avatar al romanului picaresc, cât mai ales o fabuloasă mișcare paralelă. Ea este unilateral ascensională pentru orașul care absoarbe realul și fantasticul și înghite timpul, convertindu-l mereu în prezent, și este parabolică pentru eroul care se înalță o clipă până la altitudinea viitorului, pentru a recădea în trecutul din care se ivise.

Același timp, limită care strivește existența umană, timpul-epocă, este și tema romanelor lui Manuel Vázquez Montalbán. În *El pianista* (1985), autorul își diminuează prin reflecție fidelitatea memorării și a reconstituirii – cu tente de neorealism italian – a cadrului, oferind o carte în primul rând a memoriei și a gravelor probleme ale unui anumit timp, ale vremii care trăiește prin indivizi. Descoperirea timpului ca epocă concretă dobândește noi dimensiuni în *Galíndez* (1990, Premio Nacional de Narrativa). Aici, decuparea realității în secvențe revelatorii – plasate pe fundaluri cronologice și spațiale diverse, de la Țara Bascilor la Manhattan și din anii '50 până în 1970 – îl conduce pe Vázquez Montalbán spre reconstituirea ca sugestie de fapt a prezentului, cu toate limitele și căderile sale.

Aceste limite și însăși decăderea societății sunt analizate de Luis Alemany în romanul *Los puercos de Circe* (1983) ca ipos-

taze ale semnului lui Circe, simptomatologie complexă a civilizației crepusculare a societății de consum, istovită de o experiență istorică tragică și istovindu-se pe sine în goana pentru mai mult... mai mare... mai altfel opulent, în care oamenii s-au rătăcit de omenesc, s-au metamorfozat, și-au pierdut pe drum aspirațiile și idealurile individualizatoare.

În tonalități și în structuri narative cât se poate de diverse, romanul spaniol și cel hispanoamerican urmăresc deopotrivă deindividualizarea umanului prin opere de înaltă ținută artistică, ce conturează mularea perfectă a eurilor pe tiparele unor specii, precis delimitate, ale faunei sociale. Ample fresce care ilustrează detaliat galeria de tipuri ce populează universuri sociale paralele sau în conflict, opere ca *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique sau romanul lui Mario Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977) ori monumentalul *Los gozos y las sombras* (1971) al celebrului membru al Academiei Regale Spaniole, Gonzalo Torrente Ballester, denunță societatea riguros stratificată ca fiind un organism bolnav, ros de morbul unor permanente opoziții și atacat periodic de „asepticele” schimbări (ale rosturilor tradiționale ale existenței), ce vitriolează sufletele și vechile relații interumane echilibrate sau reliefează pregnant (în cazul lui Vargas Llosa) caracterul perimat al convențiilor văzute din perspectiva prezentului.

Obsesiva întoarcere către prezent, descifrarea în trecut a surselelor și a atributelor prezentului sunt amplu ilustrate însă în primul rând în romanul de factură istorică. Extinsă la timpul concret, aici căutarea dramatică a sensului ia proporțiile unei anchete în social, iar scena ei îmbrățișează întreaga colectivitate, fiind istoria însăși. Fie că este vorba de vremea conchistadorilor (*La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1962, de Ramón J. Sender), de regalitate (*Yo te absuelvo, majestad*, 1991, de Pedro Miguel Lamet) sau de perioada franchistă (*Los dioses de sí mismos*, 1989, de J. J. Armas Marcelo), această specie narativă prezintă dinlăuntru tra-

gica dilemă a istoriei unui mare popor: contrastul zdrobitor între orgoliul puterii și uman.

Indiferent de modalitatea narativă selectată (tonalitatea rece, obiectivă și voit cronicărească – Ramón Sender; reflecția pe marginea documentului inserat – Pedro Miguel Lamet, sau parabola – J. J. Armas Marcelo), omul față în față cu puterea apare în aceste romane spaniole compromis prin acceptarea complice, prin asumarea unui curs al politicului ostil umanului sau prin riposta violentă la violență.

Abordând tema istoriei, romanul hispanoamerican absoarbe aceste ipostaze, reliefându-le prin imaginea vie a umanității confruntate cu lupta permanentă între LIBERTATE, MORALĂ, ADEVĂR și libertățile, moralitatea și adevărurile individuale și concret sociale, luptă conturată în operele lui Mario Vargas Llosa (*La guerra del fin del mundo*, 1981, și *Conversación en la Catedral*, 1969) sau Alejo Carpentier (*La consecración de la primavera*, 1982).

Un lanț inepuizabil de violări asupra umanului este în viziunea scriitorilor hispanoamericani însăși istoria continentului. Concentrată estetic în trilogia lui Eduardo Galeano, *Memoria del fuego* (1982), istoria apare aici ca memorie colectivă exilată, care prin mărturie își recunoaște dreptul de a se reîntoarce și de a fixa în cronologic, de a-și regăsi în patria unică a conștiinței popoarelor sud-americane obârșiile și semnificațiile. Istoria este deci o luptă continuă. Ea ia aspectul de îngenunchiere și exploatare – din perspectiva celui supus, care îi lipsește literaturii metropolitane –, de exterminare de către supraistoria Lumii Vechi a mitului indian cu *Obârșiile* în Lumea Nouă, de convertire a lui într-o mitologie a crimei și a violenței acestor *Chipuri și măști* și de instaurare a mitului politic al puterii unice din *Secolul vântului*.

Confruntat în istoria sa cu forme de tiranie mai rafinate în atrocitate decât franchismul, spațiul hispanoamerican aduce în dezbatere, printr-o întregă literatură, tema dictatorului. Aceasta culmi-

nează, în anii 1970, cu *El recurso del método* de Alejo Carpentier (1974), cu *Yo, el supremo* (1974) de paraguayeanul Augusto Roa Bastos, *Abbadón, el Exterminador* (1975) al argentinianului Ernesto Sábato și *El otoño del patriarca* (1975), opera columbianului Gabriel García Márquez. Concentrată fericit în formula lui Mario Benedetti, „recursul supremului patrairh”, tema dezvoltă în operele acestor titani ai literelor hispanice ideea absurdei substituții totale: substituție a oricărei determinări cu voința personală, a complexității relațiilor interumane cu subordonarea, a afectului și a oricărei motivații cu imperativul unidirecționat, a rațiunii cu supunerea.

Neputința spiritului modern de a-și impune pașnic în istorie unica putere reală, cea a rațiunii, și de a acționa altfel decât prin violență, și *problema* tulburătoare a vinei colective / universale acuză umanul și în romanul colectivității, ca și în cel psihologic, al eului. Rătăcit într-o existență ostilă, în care nu-și poate găsi sensul, maculat de o istorie care îi este străină esenței și valorilor sale, eroul întregului roman hispanic pune cu febrilitate problema căilor redempțiunii.

Pentru creația hispanoamericană, redempțiunea începe prin sondarea în zonele umanului nepervertite de contactul civilizator, prin reîntorcerea la mit. Mitul lui Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*) sau Mario Vargas Llosa (*Casa verde*, 1966, *El hablador*, 1987) înseamnă cufundarea în magma anonimatului originar al spațiului (care se prelinge în timp) și al timpului (care se dilată până la a deveni o unică realitate diformă, care înghite nediferențiat indivizii unor generații distincte pentru a-i scuipa apoi pe scena unei istorii a prezentului continuu). Mitul înseamnă, în ultimă instanță, salvarea de sub imperiul tiranic al oricărei convenții și necesități. În acest spațiu, umanitatea este purificată prin trăirea frenetică a afectelor esențiale (iubirea și ura), în starea lor originară, nealterată, aproape abstractă. La antipodul acestei redempțiuni, prin descoperirea valorilor originare și perene ale

umanității, se situează poziția continentală, care întreprinde demersul invers, de demitizare a umanului și a existenței, pornind de la experiența social-istorică acumulată.

Salvatoarea anulare o dată cu sine a răului propusă de Enrique Vila-Matas și negarea existenței oricărei posibilități de ieșire din criza morală ce dizolvă umanul (în opera lui Antonio Soler, care își condamnă eroii și cititorul la contemplarea, asumarea și împărtășirea răului stăpânitor în lumea contemporană, unde aceștia viețuiesc) sunt răspunsuri simptomatice pentru poziția foarte tinerilor scriitori spanioli față de această temă. În contrast cu fermitatea fără drept de apel a tinerilor, exponenții generațiilor mai vârstnice caută răspunsuri în arsenalul tematic tradițional: iubirea, frumosul, cunoașterea.

Dincolo de bogăția de nuanțe, de culoare și de profunzime a freneziei de a trăi, ceea ce oferă și aici iubirea (maternă, la Rodrigo Rubio, *Equipaje de amor para la tierra*, 1965; a bunicului pentru nepot și erosul târziu, la José Luis Sampedro, *La sonrisa etrusca*, 1985) sau creația (Gregorio Morales, *La cuarta locura*, 1989) este revelația efemerului, a inutilității zbaterii într-o existență pândită de moarte. În *La cuarta locura*, abordând tema căutării idealului de frumusețe și de perfecțiune, care izvorăște reunind imaginea și cuvântul, Gregorio Morales ajunge la încheierea complementară celei a confrăților de generație că „suferința și constatarea caracterului nostru trecător produc frumusețe. Care este cauza ei? Moartea.”

Stoică, concluzia lui Gregorio Morales este emblematică pentru o bună parte a literaturii hispanice actuale, îi explică demersurile și deschide nebănuite căi de investigare. Proclamând moartea ca temă supremă a existenței, ea incită la o permanentă (re)creare a Umanului din infinitatea de variante ale sale, dar și la continuarea căutării în existent.

5. America Latină

Istории despre istorie

Sunt cărți care reflectă veridic realitatea, uneori „mai real” decât realul însuși, și care în același timp o împletesc strâns în urzeala ficțiunii, realitate și ficțiune, document și creație devenind un tot indisolubil. Grefat pe dimensiunea gravă a farsei sociale, el se constituie într-o dezbateră asupra condiției romanului însuși de reflector / interpret al istoriei. Izvorâte în țări latinoamericane distincte din viziuni diferite, în modalități estetice deosebite, scrierile lui Eduardo Galeano (Uruguay), Mario Vargas Llosa (Peru) și Alejo Carpentier (Cuba), care fac parte din această familie spirituală, ilustrează trei niveluri de apropiere a istoriei, de transformare a ei din element-cadru în erou / protagonist al romanelor.

Tributară în cel mai înalt grad actului istoric concret, *Memoria focului* de Eduardo Galeano reprezintă un prim nivel, pe care l-am numi retrăire documentată a istoriei. Carte a memoriei exilate, care prin mărturie își recucerește dreptul de a se reîntoarce, de a-și regăsi în patria conștiinței obârșiile și semnificațiile, trilogia lui Galeano este concepută ca imagine a unei lupte continue de îngenunchere și de exploatare, de exterminare de către istorie (*Lumea veche*) a mitului indian, ce constituie *Obârșiile*, de convertire a istoriei într-o mitologie a violenței unor *Chipuri și măști* și de instaurare a mitului politic al puterii unice (în vol. *Secolul vântului*).

Astfel, cele douăsprezece morți ale lui Miguel Mármol, personajul emblematic „albit în meșteșugul nașterii continue” concentrează de fapt drumul pe care, prin morțile și nașterile sale succesive îl parcurge continentul, de la mituri până la antimitul modern. America *Obârșiilor* este America miturilor indiene care

nu cer înțeles, ci justifică fantastic existentul în opoziție cu istoria-farsă a europenilor, care nu oferă un sens, ci impun cu violență drumul fără de întoarcere al unicei justificări, violența pentru violență. Mitul modern – al descoperitorului (Columb) și al cuceritorului (Cortés), strict individualizat și strict delimitat cronologic – ațâță setea continentului pentru atemporal, nostalgia după ficțiunea inventatorului: Leonardo da Vinci.

Prin Leonardo da Vinci, America este „inventată” ca parte independentă a lumii. Înregistrând astfel cel mai frumos mit al Lumii Vechi legat de Lumea Nouă, Galeano își structurează scrierea ca istorie a ficțiunii independenței Americii, schițată de Leonardo în harta sa de la 1500. Prin această abordare a istoriei ca neînțetată ficțiune a timpului, care în spațiul dat impune noile mituri, străine de obârșii, *Memoria focului* se revelează a fi o istorie în care continentul constituie subiectul simbolic al meditației asupra sensurilor sau a lipsei de sens a existenței, a devenirii, a valorii. Depășind sarabanda neînțetată a ororii și a violenței pe care o înregistrează, cartea exprimă încrederea în realizarea aici, pe pământ, a mitului etern al frumuseții și al iubirii pentru omenire, cel de a dansa și de a fi dansată de un ritm al Istoriei pe care o merită: „Copacul vieții știe că, orice s-ar întâmpla, muzica fierbinte care se rotește în jurul lui nu va înceta niciodată. Oricât ar fi de nemiloasă moartea, oricât de mult sânge ar curge, bărbații și femeile vor fi dansați de muzică atâta vreme cât vor fi respirați de aer și arați și iubiți de pământ”, conchide optimist autorul.

Dacă Eduardo Galeano concepe istoria continentului ca pe o luptă de absorbire a miturilor efemere ale timpului concret, în căutarea și în afirmarea sensurilor profunde ale vechilor mituri autohtone, ca pe o căutare în / de sine a sinelui, în eseul său românesc istorico-filozofic *Războiul sfârșitului lumii*, peruanul Mario Vargas Llosa propune în replică imaginea istoriei ca luptă între Libertate, Morală, Adevăr și libertățile, moralitatea și adevărurile individuale și concret sociale. Spre deosebire de Galeano, la Var-

gas Llosa scena istoriei se comprimă numai în spațiu și în timp, extinzându-se în profunzime.

Prin Canudos și Bahia, el opune timpului mitic al credinței colective timpul istoric social(izat). Spațiu al mitului, Canudos este spațiul real al libertății eului, locul (sinele) în care fiecare se regăsește, poate fi el însuși, liber de orice constrângere și din care nimeni – asemenea indienilor lui Galeano – nu mai are unde fugi. Opoziția Canudos / bahia devine opoziția dintre înăuntru (Eu) și afară (Societate) sau opoziția dintre mit (anistoric) și istoric. Ceea ce Eduardo Galeano plasa în plan pur exterior, geografic, Lumea Nouă / Lumea Veche, Vargas Llosa interiorizează, extinzând asupra general-umanului, conturând reperele „ciudatelor geografii ale întâmplării”, care circumscriu sensurile profunde.

În romanul lui Vargas Llosa, în intervalul timpului – mitic și istoric – pulsează viu timpul psihologic, individual, al unei experiențe existențiale unice. Opoziția temporală finală a romanului pare a fi tocmai aceea dintre timpul trăirii și cel al istoriei, care devorează experiența umană. Acțiunea „adevărată” este aici cea generată de Idee, căreia i se opune aceea măsluită, deturnată de la adevăr, utilizată împotriva ideii și care devine o realitate cu un contur mai pregnant decât însuși realul. Întrupare a ideii, la Canudos esențial este cuvântul care organizează realul, raliind spiritele. Mitul modern nu este deci cel al Sfătuitorului, ci cel al cuvântului, al luptei pentru Canudos, pentru triumful sensului și al ideii, într-o lume care impune antimitul, alterarea semnificației reale incomode, a informației până la anularea ei.

Ceea ce rămâne este POVESTEA a ceea ce a fost trăit și nu atât ceea ce – mai les prin intermediul presei – trebuie să se știe despre Canudos. Aici, martorul nu vede (ziaristul este miop), nu poate comunica (Leul din Natuba) sau învăluie prezentul în aura baladei (Piticul). De aceea informația de presă cu valoare concret temporală se pierde în negura uitării, în timp ce prin poveste (cu-

vânt) se recrează mitul și ciclul se încheie după tripticul genezei, al patimilor și apocalipsei, cu înălțarea mitică la cer a eroilor.

Mitul înălțării purificând căderea naște mitul „ordinii oculte”, al „ordinii înmărmuritoare a istoriei națiilor și a indivizilor, care îi apropia, îi îndepărta, îi făcea să se dușmănească sau să se alieze unii cu alții.”

Scoasă din sfera miticului cu valoare simbolic generalizantă pentru contemporaneitate, istoria apare în romanul frescă în două ipostaze polemice la Vargas Llosa și Alejo Carpentier.

În *Conversație la Catedrala* (1969), eroii lui Mario Vargas Llosa sunt simpli purtători de replici care, asamblate, construiesc – pe principiul unui puzzle – o realitate a lor, a eurilor și a întregii societăți peruane dintr-un anumit moment al existenței sale: dictatura lui Odría. Cartea devine astfel o tulburătoare mărturie asupra unei lumi aflate în cel mai derutant moment al său: conștientizarea vidului de istoricitate, condamnarea la viețuirea într-un perpetuu al viciului și al crimei, fără trecut, fără viitor (ca speranță a redempțiunii), fără șansa prezentului (a mărturisirii purificatoare). Esențialul comunicării clarificatoare se desprinde astfel de dialog, dialogul se cufundă în sine, în propria-i esență monologală.

Conversația-cadru rămâne o simplă acțiune de ecarisaj moral prin rememorare, în care, în hăituială, sunt fiecare pe rând victime și hingheri. Spirala arcuind continuu în ambele sensuri, halucinantul proces nu se poate opri niciodată. Concluzia – formulată încă din primele pagini, care constituie sfârșitul „logic” al romanului și care sunt perfect complementare finalului – este aceea că existența nu este altceva decât o enormă farsă, un șir înrobitor și degradant de înfrângeri, de false „conversații” cu sine și cu lumea (= Catedrala), „o bulboană interioară, o fierbințeală simțită în miezul inimii, o senzație de timp suspendat și de duhoare.”

Complementară *Conversației la Catedrala* prin adâncirea investigațiilor în sfera politicului, *Istoria lui Mayta* (1984) propune ipostaza istoriei apropiate care se cere deopotrivă „cunoscută”

și „inventată”. Timpul „trăit”, timpul mărturisit, prezentul mărturisirii și al strângerii informațiilor, prezentul-cadru al realității peruane contemporane conturează și aici un continuu temporal cu valoare generalizatoare pentru uman. Trecutul acuză prezentul pentru alterarea esenței sale în timp. Decantat prin distanțare și reflecție, ca și prin aglutinarea în el a prezentului și a viitorului, trecutul ajunge – în viziunea lui Vargas Llosa – să se substituie prezentului în istoria fără de sfârșit a lumii noastre istovite de extremism și de violență.

În acest univers profund subiectiv, zguduit doar de obiectivitatea seismelor socio-politice neîncetate, pare a conchide autorul, informația (asupra unei istorii) în *Istorie* acoperă doar nevoia de ficțiune. Informația trece realitatea prin oglinda deformantă a ficțiunii. Romanul autoreferențial din *Istoria lui Mayta* se însăilează pe canavaua denunțării celei mai atroce și omniprezente forme de violență din viața contemporană: violența psihologică, fascinația senzaționalului, a zvonului alarmist, a anormalității, chiar a lubricului. De aceea, singura istorie neverosimilă a romanului este chiar epilogul, *Istoria lui Mayta* însuși, istorie incapabilă să acopere conglomeratul de istorii *despre* Mayta, fascinante depoziții pentru propria cauză a unei lumi care nu încetează să (se) mintă articulându-și cu violența cuvântului și a faptei *Istoria* crâncenă.

Frescă socială care pornește ca și *istoria lui Mayta* de la premisele unui bildungsroman, dar și ale unei cărți de dragoste, *Ritualul primăverii*, mai apropiat ideologic de *Memoria focului*, este un roman istoric prin care autorul, Alejo Carpentier, nu ilustrează atât evoluții, cât caută semnificații care să-i justifice încrederea într-un sens final. În viziunea sa, istoria apare ca ritual al jertfei necesare pentru adevărata libertate, primăvara omenirii. Personajele (Vera și Enrique) sunt înlănțuite într-un același ritual, cel al sincronizării conștiinței individuale cu aceea de natură socială (cu istoria). „Ritualul primăverii” îl reprezintă astfel triumful conștiinței asupra timpului, apropierea istoriei prin înțelegerea sensului ei.

Metaforă-simbol a romanului, ideea ritualului structurează lucrarea organizată după secvențele lirice ale baletului lui Stravinski. Baletul propriu-zis nu are însă loc în roman. El rămâne un joc spiritual, un drum lung al inițierii, al cărui „ritual„ se reia mereu, este mereu pus în scenă de alte generații, cu alți protagoniști: Deaghilov, Vera, Alicia Alonso. El nu se poate împlini decât la capătul unui drum inițiativ, la care ajung cei aleși, cei care înțeleg mesajul istoriei și al artei: Vera, Mirta, Calixto și, în felul lor, Enrique și Gaspar.

Căutare dramatică a sensurilor, încercare de definire a condiției omului dincolo de timpul și de spațiul concret abordat, tulburătoare ilustrare nu atât a unei deveniri, care este mereu aceeași, căderea, pierderea de sine, marile creații prezentate de noi propun o problematică și nu răspund, ci pun întrebări cititorului, fiind o inepuizabilă sursă de teme de reflecție.

Ritualul sincronizării eului cu istoria

O poveste de dragoste și de luptă, căutări și opțiuni, revolte individuale și revoluții sociale, triumfuri și înfrângeri grefate pe fundalul unei lumi fără repere temporale și spațiale strict delimitate: Euroamerica Latină a anilor de dinainte de 1936 și de după 1957. Acesta este, în linii mari, *Ritualul primăverii / La consagración de la primavera*, roman de Alejo Carpentier.

Frescă istorică și socială, roman de idei și bildungsroman, *Ritualul primăverii* este poate mai ales un roman istoric, în care istoria apare ca ritual al jertfei pentru adevărata libertate (= primăvară) a omenirii: „mă gândeam la cel ce se sacrificase într-un loc cu nume barbar, foarte departe de aici (în funesta scrisoare primită era scris de genul *Coll de Cosso...*), convins că sângele este necesar pentru fecunda sosire a unor noi primăveri în lume.”

Pornind de la ideea ritualului-jertfă, Alejo Carpentier realizează în acest roman o construcție ingenioasă, o alternare continuă a două voci (Vera și Enrique), exponențiale pentru cele două atitudini oneste, posibile în confruntarea cu Istoria care obligă la opțiuni: tentativa disperată de a se abstrage, de a fugi de / din istorie (Vera), implicarea ca înfăptuitor al istoriei (Enrique).

Din perspectiva celor două „voci”, Vera și Enrique, romanul se desfășoară ca bildungsroman, în ritmul impus de istorie, în episoade perfect simetrice. Dacă pentru Vera, experiența cu Jean-Claude înseamnă descoperirea mării iubiri și a sensurilor profunde ale cuvântului Revoluție, pentru Enrique, povestea sa cu Ada este și o istorie de dragoste, dar și de moarte pentru apărarea ideii (adevărului) egalității rasiale a oamenilor. Pentru Vera și pentru Enrique, Jean-Claude și, respectiv, Ada sunt sacrificiile necesare, simbolice, căci trezirea eului este rezultatul morții afectelor ante-

rioare. Pentru amândoi, trăirea în prezent pornește de la trecutul ucis.

Experiența cu José Antonio (pentru Vera) și cu Teresa (pentru Enrique) reprezintă momentul de rătăcire, de pură dezlănțuire a senzorialului, de abdicare de la idee. Vera și Enrique sunt, unul pentru celălalt, două oglinzi paralele, două imagini ale aceleiași realități: tânărul de familie burgheză, surprins în momentul prăbușirii lumii sale. În acest amplu context (de fapt este vorba de un singur eveniment: Revoluția, trăită cu acuitate, în 1917, la Petersburg, iar în 1957, la Baracoa), Vera rămâne femeia care își organizează cu frenezie viața, în afara istoriei. Ea respinge convențiile religioase (prin conviețuirea sa cu Jean-Claude și cu Enrique) și sociale: ca balerină, iar apoi ca profesoară la o școală „populară” de balet, își renegă propria-i condiție de rusoaică „albă” și de soție din înalta societate cubană. Vera încearcă să rămână astfel în afara istoriei sociale a epocii, trăindu-și istoria individuală, cu protestele sale limitate, personale. Istoria însă împiedică împlinirea în afara ei. Revoluția din 1917 o scoate pe Vera din atmosfera călduț protectoare a căminului burghez din Baku și o alungă din Petersburg.

Tentativa de împlinire individuală, în afara istoriei – pe care o ignoră –, eșuează. Omul nu se poate ascunde de evenimential, trebuie să opteze pentru acțiune. De aceea, alungată mereu din urmă de istorie, Vera nu se poate împlini nici profesional, ca balerină. Împlinirea umană este un tot, pare a conchide Carpentier, și nu este posibilă în marginea și în sensul opus mișcării colectivității. Nici împlinirea afectivă nu este posibilă atâta timp cât omul nu înțelege sensul, valoarea marilor opțiuni ale celuilalt. Istoria i-l răpește Verei pe Jean-Claude, fără ca ea să fi intuit că acesta era omul unui ideal; tot istoria i-l îndepărtează pe Enrique tocmai pentru că el înțelesese cu un ceas mai devreme și acționase în sensul mișcării generale a evenimentelor. În fine, istoria o ajunge pe Vera la Baracoa, unde, rememorându-și viața, pricepe că nu mai

poate ignora evenimentialul: „Am obosit să fug, să fug întruna. Am vrut să ignor că trăiesc într-un secol de schimbări profunde și, fiindcă nu am admis acest adevăr, sunt goală, neajutorată, lipsită de apărare în fața unei Istории, care este cea a epocii mele – epocă pe care am vrut s-o ignor.”

Acesta este de fapt însuși simbolul personajului: ilustrarea ideii că omul nu poate fi un simplu martor al istoriei. Concluzia se formulează în carte printr-o rafinată tehnică a acumulărilor, bazată pe dialogul metaforic și pe monologul interior (dominant), pe flash-back-uri în trecutul personajelor, pe o savantă dozare a planurilor paralele și opuse (la nivel narativ și personajal).

Verei i se opun în roman toate celelalte personaje feminine: Contesa, Teresa, Olga și Mirta, imagini a ceea ce ar fi putut ea deveni sau a ceea ce vârsta o împiedică să mai ajungă. Contesa și Teresa reprezintă înalta societate, pe care Vera, prin opțiunea pentru profesie, o părăsește. Fiecare dintre cele două femei reprezintă un moment de limită a lumii burgheze: crepusculul caricatural, grotesc, al unei societăți înecate în propriile-i canoane devenite anacronice (Contesa) și refuzul juvenil, prin manifestări isignifiante, al formei, nu și al structurilor burgheze, pe ale căror tipare își mulează de fapt existența (Teresa). Plasată în plan simbolic – între Contesă și Teresa, Olga reprezintă o alternativă posibilă: cea a compromisului, a cramponării de condiția sa socială, indiferent de mijloace (fie ele și colaboraționiste). Mirta apare în roman ca o permanentă negare a Verei, ca o imagine a ceea ce *ar fi trebuit* să fie și să înțeleagă, a ceea ce nu mai poate fi. Mirta este fata marilor pasiuni consecvent apărate: iubirea și revoluția; este eroina luptei până la capăt pentru triumful ideilor sale, dincolo de convenții sociale și rasiale și de împrejurări politice.

Pentru Vera, lungul ei drum în timp și în spațiu, care este propriul destin – mărturisit sau urmărit prin prisma lui Enrique –, se încheie cu descoperirea adevăratului sens al existenței umane: „Și îmi dau seama acum, ca într-o scurtă străfulgerare de lumină, că

nu poți trăi împotriva epocii, nici privi mereu cu nostalgie spre un trecut ce se mistuie în foc și se prăbușește, fără să te transformi într-o statuie de sare. Cel puțin, dacă nu am fost alături de Revoluție, nu am fost nici contra ei, preferând să o ignor. Dar vremea ignorării s-a sfârșit pentru mine. De data asta nu trăiesc pe scenă, ci în mijlocul publicului. Nu mă aflu în spatele unei mincinoase bariere de reflectoare, creatoare de miraje, ci fac parte dintr-o colectivitate căreia i-a sunat ceasul să-și spună cuvântul și să-și ia propriul destin în mâini. Am trecut bariera iluziei scenice, ca să mă aflu printre cei ce privesc și judecă și să mă integrez într-o realitate unde *ești* sau *nu ești*, fără chichițe, șmecherii, trucuri sau jumătăți de măsură. Da sau nu.”

Spre aceeași concluzie converg și principalele linii ale evoluției lui Enrique, evoluție care închide în jurul celor două personaje aspectul de bildungsroman al *Ritualului*. Devenirea lui Enrique este prezentată în roman prin falsul dialog, de fapt monologul confesiv plasat în ceasul incert al mărturisirii (miezul nopții într-un oraș bombardat), ca și prin monolog interior propriu-zis. Povestea lui Enrique oferă autorului ocazia unor interesante conexiuni între cele două lumi: cea caraibiană și cea europeană, în spațiul cărora se dezvoltă o conștiință care urmează traseul de oriunde al generației sale. Enrique ilustrează astfel evoluția spirituală a contemporanilor săi europeni sau cubani, simbolizând de fapt singularitatea devenirii conștiinței în prima jumătate a acestui veac. Pe căi diferite, experiența sa existențială converge spre aceleași concluzii cu cele ale lui Jean-Claude, Gaspar, Hermenegildo sau Sergio.

Destinul spiritual al lui Enrique cunoaște (spre deosebire de cel al Verei) în paralel o evoluție intelectuală și politică. Îndepărtarea de lumea mării burghezii la care aparține Enrique are mai întâi aspectul unei negații – prin prisma esteticului – a formelor culturale, a ideologiei. „Eul estet” este cel care se structurează înaintea celui politic. Refuzând clasicismul academizant – îmbră-

țișat de clasa sa socială ca unica artă autentică –, Enrique optează pentru nonfigurativ și pentru literatura nonconformist protestatară. Opțiunea eroului reprezintă de fapt momentul desprinderii de clasa lui socială agonizantă și începutul cristalizării unor aspirații intime obscure. Experiența pariziană, prin contactul direct cu suprarealismul și cu alte „-isme” ale epocii, îi conturează ideea de revoluție (estetică). Erosul (prin „experiența Ada,”) și revelația războiului reprezintă treptele fundamentale ale inițierii lui Enrique. Prin Ada, Enrique trăiește tragedia discriminărilor rasiale; Hans, omul compromisurilor totale, îi prezintă crima care se înfăptuiește asupra națiunii germane și dilemele conștiinței care, renunțând la opțiune, „a făcut cea mai proastă afacere: o afacere cu războiul.”

În fața acestor experiențe, se configurează „eul prezent”, care refuză estetismul tocmai pentru că acesta oferă o singură alternativă a libertății: cea a contemplației / creației, a interpretării, nu și a transformării lumii: „Astăzi mă interesau prea puțin creatorii de literatură. Se produsese o incizie în propria mea istorie, separând *eul* meu prezent de *eul* estet ce plecase în Europa, într-o zi, în căutarea unor adevăruri – transcendente adevăruri – ce se risipiseră, în cele din urmă, în fața ochilor mei ca niște miraje înșelătoare... Valéry, Ortega, Breton... ce mă-sa mai contau, de vreme ce niciodată nu-mi răspuseseră satisfăcător la întrebările care mă frământaseră cel mai mult, dovedindu-se incapabili să prevadă, măcar, conflictele ce aveau să răscolească epoca, devenind istorie în propria-mi carne prin tatuajul de neșters al schijelor.”

Prin înrolarea în Brigăzile Internaționale, Enrique își asumă prima opțiune care îl integrează în timp, în propria sa epocă; astfel, timpul istoriei și cel individual se sincronizează. Se conturează acum conștiința politică a eroului, a cărei configurare este marcată pe de o parte de ruptura definitivă de clasa lui socială, iar pe de altă parte de sentimentul apartenenței nu numai la epocă, dar și la întreaga colectivitate. Enrique înțelege că Istoria nu are

limite spațiale, că Istoria Universală este unică, este *marele tot* în care se integrează fiecare experiență individuală, fiecare eveniment personal: „pentru prima oasă în existența mea, pierdut într-o mulțime de viitori luptători – să fi fost patru sute, nu știu,... unul între alți mulți *niște*, niște oameni ce alcătuiau un întreg, un tot, o colectivitate, parte, la rândul ei, dintr-o colectivitate mult mai numeroasă și universală, am impresia că mă integrez *în ceva* ce, învăluindu-mă, târându-mă, tonificându-mă, mă pătrunde, dobândind o valoare ontologică...”

Încercarea lui Enrique de a se adapta apoi tiparelor unei vieți comode, de muncă cinstită, dar și de evaziune în profesie, este sortită eșecului (ca și tentativa similară a Verei). Omul nu poate trăi în umbra istoriei trădându-și idealurile (Gaspar și Enrique), fără a-și pierde, prin compromis, demnitatea (Hans și José Antonio). Involuția spirituală a celor doi „inițiatori” ai lui Enrique – în cultură: José Antonio; în politic(ă): Hans – sugerează, în planul simbolic al romanului, o altă cale posibilă a devenirii. Ca și Contesa-Teresa-Olga (pentru Vera), Hans și José Antonio sunt pentru Enrique personajele de contrast. Evoluția lor spirituală se oprește la un punct, între limitele culturii și ale ideologiei burgheze, ale căror instrumente ilare devin ei înșiși în timp. Enrique este deci eroul care s-a îndepărtat de experiența estetică propusă de José Antonio, apropiindu-se prin propria experiență (lupta în cadrul Brigăzilor Internaționale, exilul în Venezuela, participarea la revoluția castristă) de Gaspar, ultimul său maestru în drumul inițiativ al conștiinței. Cu ajutorul lui Gaspar, Enrique înțelege adevărul fundamental – un adevăr însă numai al comuniștilor – pe care, ca personaj (întocmai ca și Vera), îl poartă în sine: acela că, indiferent de meridian, istoria are un unic curs posibil: „În războiul revoluționar, care e unul singur în lume, important este să câștigi o bătălie undeva, zice Gaspar. Acum a fost rândul nostru.” Înțelegerea sensului istoriei, sincronizarea lui Enrique cu istoria țării sale îl opun pe erou Teresei, o altă ipostază a aceleiași lumi, căreia

îi aparține și Enrique. Enrique și Teresa au comună tentativa de a se elibera de artificialitatea și convenționalismul burgheziei, dar aceasta înseamnă intrarea într-o altă formă de convenționalism. Teresa o face prin încălcarea tabuurilor la nivelul superficial al sfidării și eșuează, după cum singură mărturisește, din prea acuta apartenență la clasa ei socială. Enrique reușește să se elibereze de preceptele, conceptele, eticul, politicul și ideologicul clasei sale, îmbrățișând ideea revoluționară, nu însă fără momente de ezitări, de complacere în conformism, de concesi.

Eroul își depășește însă condiția. Deși o face la capătul unei experiențe existențiale care i-a devorat, asemenea Verei, tinerețea, el apare în viziunea autorului ca un învingător. În final, Enrique ajunge să creadă că greșeala sa de tinerețe din planul atitudinii față de viață s-a reflectat și în profesie, și în întreaga lui împlinire umană: „La început, crezusem că reînnoind elementele existente și adaptându-le la noile condiții de viață... Dar nu! Adevărul nu este acesta. Totul era clar: *trebuia să lucrez metaforic*. Într-o seară, mi-am dat seama că Martínez de Hoz nu mă înțelege foarte bine. Am adus dicționarul și am căutat: «*Metabolism... Metacarp... Metafizic...*» Ah, am găsit! METAFORA: «Figură de stil prin care sensul unui cuvânt trece asupra altui cuvânt, *printr-o comparație subînțeleasă...*» «Înțelegi?» «Nu prea.» «*Printr-o comparație subînțeleasă* – am repetat. Eu mă înțeleg.» Îmi instalam domeniul meu particular în contextul domeniului meu geografic și istoric. Domeniile mele. Dar domeniile mele erau serios amenințate.”

Cele două personaje a căror devenire constituie axul romanului (Vera și Enrique) sunt înlănțuite într-un același „ritual”, cel al sincronizării conștiinței individuale cu aceea de natură socială (cu istoria). „Ritualul primăverii” îl reprezintă astfel triumful conștiinței asupra timpului, apropierea istoriei prin (pretinsa) înțelegere a sensului ei. Această metaforă-simbol a romanului este sugerată nu numai de conținutul, ci în primul rând de structurarea densului material epic.

Ritualul primăverii este o capodoperă prin dezbaterea etică pe care o propune, dar mai ales prin organizarea epicului. Intitulat simbolic astfel, romanul lui Carpentier are, în linii mari, structura baletului lui Stravinski, cu același titlu. Prima parte a baletului, *Semnele primăverii*, își are drept corespondent epic în roman atât momentul morții lui Jean-Claude, al înțelegerii de către Vera a ceea ce a însemnat acesta pentru ea, cât și secvențele anterioare: întâlnirea cu Enrique și vizita la Benicassim. *Semnele primăverii* reprezintă de fapt un prim moment de „prise de conscience” a eului care intuiește că adevărata „idee – *Ideea*, eterna *Idee*, religioasă sau politică, [e] întotdeauna unită cu existența unui sacrificiu...” În acest context, moartea Adei și a lui Jean-Claude ar fi deci sacrificiile necesare pentru apărarea Ideilor lor de libertate (Jean-Claude) și de demnitate umană (Ada).

Jocul răpirii reprezintă, pentru Vera, momentul ieșirii, al rupțurii de vechiul eu, al înscrierii pe coordonatele unei alte istorii care aparține unui alt spațiu afectiv (Enrique), geografic și spiritual (Cuba anilor interbelici), unui alt mare timp al evenimentialului (războiul mondial). În planul istoriei umane, *Jocul răpirii* este jocul ruperii civilizației europene din matca sa firească, este jocul războiului.

În *Jocul cetăților rivale*, istoria universală și cea individuală se contopesc. Realitatea este văzută din acest moment printr-o dublă prismă, vocea Verei fiind dublată de cea a lui Enrique. Cetățile rivale sunt eul și istoria sau, în cadrul istoriei, cele două tabere combatante. Universul celor două euri este marcat de opoziția dintre aspirație și realitate, de încercarea patetică a refugiului în profesie, a ignorării prin muncă a istoriei. Pentru ambii eroi, apare clară imposibilitatea eludării istoriei în ipostaza sa politică. Eșecul lor îl reprezintă căderea în conformism, adaptarea la convențiile sociale și rasiale (Vera), estetice și ideologice (Enrique).

Jocurile cetății eului, care trăiește surda nemulțumire nemărturisită a ratării, sunt însă proiectate pe fundalul evenimentului

istoric (la care omul este obligat să reflecteze cel puțin ca martor). Se conturează astfel ideea eșecului pasivității și, inconștient, formele timide de opoziție ale eului, formele prevestitoare ale unui „rit *vernal*, aducător de fecunditate”: sfidarea barierelor sociale și rasiale (Vera), a convenționalismului burghez (Enrique).

Alaiul înțeleptului, prin redescoperirea vechilor prieteni, constituie o altă treaptă a inițierii: autodefinirea eului, clarificarea propriei poziții prin raportare la ceilalți, reflectarea propriei deveniri în a celorlalți, revelația feței ascunse, mutilate și latente, existență în omenire. Dacă reparația lui Gaspar în viața lui Enrique prefigurează „reînvierea lumii” vechilor idei politice, José Antonio oferă cealaltă față a devenirii: compromisul. José Antonio, marele „inițiator” al lui Enrique, se revelează a fi fost de fapt o unealtă a circumstanțelor care, apărute la timp, au dezvoltat latențele eului. Pentru Vera, fără a le înțelege propriu-zis mesajul, Calixto și Mirta reprezintă noul, puternic ancorat în timp, în momentul concret al revoluției așteptate, comentate, înfăptuite.

Revoluția este de fapt cea care dezvoltă *Cercurile misterioase ale adolescenților*, hotărâți până la jertfa supremă (Mirta, Calixto, Hermenegildo, Sergio), sau care oferă o nouă tinerețe – o veche acuitate a idealurilor adolescente – unor oameni aparent înghițiți de banalul cotidian și prea legați de tihna lor sufletească pentru a mai ține ritmul cu propriul timp, pentru a mai fi eroi (Enrique).

Proslăvirea strămoșilor este reînnoirea apoteotică la sine, la CELĂLALT și la Istorie, în urma regăsirii eului prin trăire (Enrique) sau rememorare (Vera).

Baletul propriu-zis însă nu are loc în roman. Este un joc spiritual, un lung drum al inițierii, al cărui „ritual” se reia mereu, este mereu pus în scenă de alte generații, de alți protagoniști: Deaghilev, Vera, Alicia Alonso... El nu se poate împlini decât la capătul unui drum inițiat, la care ajung cei aleși, cei care înțeleg mesajul istoriei și al artei: Vera, Mirta, Calixto și, în felul lor, Enrique și Gaspar.

Recursul la parabolă

Starea perpetuă a Americii Latine, temă majoră a istoriei cu simple variațiuni ale inautenticului legate de personalitate și de „metodă”, dictatura constituie și tema majoră a literaturii continentului care instituie în bună măsură climatul fabulosului specific (al realității constrângerii) și al subiectivizării (ca scoatere din spațiu-timp prin ineputizabilitate ei repetabilitate). La Alejo Carpentier, dictatura și dictatorul își găsesc o tonalitate personală de reflectare în cele două romane, complementare și singulare ca factură în întreaga sa operă: *Recursul la metodă / El recurso del método* și *Concertul baroc / Concierto barroco*.

Cunoscute deci prin traducerile din 1977 (*Recursul la metodă*) și din 1981 (*Concertul baroc*), cele două romane se (re)citesc cu interesul accentuat pentru descifrarea în complementaritatea ei a „metodei” epice a lui Carpentier, cu atât mai mult cu cât, în timp, și perspectiva noastră asupra fenomenului literar latinoamerican s-a extins prin apariția în limba română a unor semnificative termene de comparație: E. Sabato, Roa Bastos, G. García Márquez, M. Vargas Llosa sau chiar Alejo Carpentier însuși, prin *Ritualul primăverii*.

Raportarea celor două romane ale lui Carpentier, mai sus menționate, la toate celelalte evidențiază tocmai singularitatea viziunii sale auctoriale. *Recursul la metodă* propune perspectiva inedită a umorului incisiv, subliniată chiar de către autor în *Istoria nero-manțată a recursului la metodă*, care precedă romanul propriu-zis: „Unii dintre cititori mi-ar putea spune că tema dictaturilor din America Latină este o temă tragică, reproșându-mi că am tratat-o cu o anumită doză de umor în această carte. Nu este vorba însă de un umor binevoitor, îngăduitor, ci de un umor critic.”

Umorul – puternic, viguros – irumpe din comedia pentru ceilalți, organizată într-un stil grandios și grandilocvent. Regimul Primului Magistrat reprezintă de fapt o imensă farsă pentru uzul opiniei publice interne și mai ales internaționale, principalul ei suport fiind discursul care însoțește și maschează violența acțiunii, cuvântul devenind mijlocul redutabil de manevrare a conștiințelor. Primul Magistrat este puternic atâta vreme cât cuvântul său înăbușă vocile celor pe care îi conduce, fără ca însă să-i reprezinte realmente. Caracterul de farsă tragică este subliniat de Carpentier prin ruptura totală a eroului față de lumea exterioară. Condiția realității exterioare dictatorului este eminentă tragică, prin reducerea la tăcere a oricărei încercări de opoziție (rebeliune militară, grevă, ideologie democratică).

Aceasta este încătușată prin mecanismul vocii insinuante, armă psihologică de manipulare din umbră a conștiințelor. Prin ea, plebiscitul este deturnat de la semnificația sa prin convertire în mijloc de măsluire a voinței, presa nu mai informează, ci înscenează o anumită imagine a prezentului; relicvele memoriei colective devin un instrument de trucare a trecutului și de deviere a atenției de la prezent spre istoricul atemporal, mitizat și pitoresc. Dictatura apare astfel în primul rând ca farsă a inautenticității, structurată pe jocul aparență / esență. Urmărit constant pe două planuri, acest „joc tragic” convertește umorul în ironie mușcătoare (la adresa exponentului puterii dezlănțuite) și satiră demascatoare față de „metoda” terorii instituționalizate (Dictatura).

Primul Magistrat însuși este văzut din perspectiva interșanjabilă a realității sale (interioare) și a imaginii acreditate despre sine, proiectată prin oglinda convenției și a „idealului democratic” pe care îl simulează. Umorul dur, specific lui Carpentier, conturează prin contrast permanenta dedublare a personajului ce își joacă existența socială după un scenariu de care în propriul său for interior se distanțează ironic, chiar pe măsură ce și-l elaborează. Autoanaliza convertește umorul în autoironie față de viața personală

– relațiile cu cei trei copii: Ofelia(!), Ariel(!), Marc Antonio(!)
–, de imaginea soției și cultul național pentru ea și chiar față de imaginea pe care o acreditează personajul despre sine: eruditul și estetul, virtuosul și tatăl de familie, oratorul și ocrotitorul artelor, marele constructor și democratul.

Ironia cinică definește relațiile de profunzime ale Primului Magistrat cu toți ceilalți. Ea apare ca o expresie a disprețului absolut al eroului față de realitatea exterioară pe care o minimalizează continuu, o coboară la propriul său nivel, considerat numitor comun general al oamenilor și al evenimentelor. Primul Magistrat se substituie – prin detașare ironică – istoriei firești, căreia îi impune circularitatea metodei, mereu aceeași, doar cu grade distincte de cruzime de la un incident la altul, pe măsură ce și formele de opoziție câștigă în amploare, se diversifică (revolta militară a lui Ataúlfó Galván, rebeliunea generalului Hoffmann, mișcările de dreapta ale grupului Alfa-Omega, greva generală, răspândirea noii ideologii, comuniste). Profund critică, ironia dobândește proporțiile demascatoare ale satirei îndreptate împotriva puterii ca scop în sine, suprainstituțională, suprastatală, supraumană, a puterii cu care Primul Magistrat, după ce se autoînvestește, se identifică până la pierderea totală a individualității, chiar a numelui, element distinctiv și integrator în social și în național.

Primul Magistrat este de fapt o simplă suprafuncție în stat, un mecanism perfect atâta timp cât realul îi opune la niveluri diferite alte ipostaze ale dorinței de putere absolută: militară, anarhică, de dreapta. Satira – la adresa substituirii printr-un individ singular a complexității devenirii – evoluează spre absurdul înfrângerii efemere a realului de către ficțiunea grotescă a puterii dezlănțuite, dezumanizate prin metamorfozele de nuanță kafkiană ale dictatorului (care, în timp, ajunge să perceapă realul plat, ca un „vitra-liu”, devine apoi el însuși o insulă însingurată și, în cele din urmă, un monstru autentic) și dezumanizantă totodată prin mecanismul terorii anihilante, din ce în ce mai perfecționat.

Istoria Primului Magistrat, conturat ca personaj prin sintetizarea trăsăturilor disparate ale mai multor dictatori latinoamericani, dobândește astfel semnificațiile grave ale unei parabole a condiției umane, încătușată de inautentic. Soluția lui Carpentier, ca și în *Ritualul primăverii*, ilustrează mesajul generos al operei. Ea este reprezentată de opțiunea pentru lupta în numele adevărului, un adevăr ancestral al locului, al fiecărui popor, întruchipat în roman de Miguel Estatu, adevăr care, nesedimentat bine, poate fi într-un anumit moment înfrânt temporar, și reprezentată mai ales de un adevăr al rațiunii, al ideologiei (Studentul), care reinstaurează cu siguranță autenticul și umanul în drepturile sale firești.

Dacă în *Recursul la metodă* inautenticul, în ipostaza sa politică, este înfrânt prin lupta pentru adevăr, în *Concertul baroc* autenticitatea este atinsă în plan spiritual prin adâncirea în sine, dincolo de timp și de spațiu. Căutarea dramatică, specifică spiritualității continentului latinoamerican, a originilor (= autenticității) dincolo de ocean, în lumea veche, conduce spre concluzia redescoperirii sinelui, spre reîntoarcerea perpetuă. *Concertul baroc* devine astfel o parabolă complementară *Recursului la metodă*. Ea pledează pentru recursul la artă ca „metodă” de salvare a spiritului de tiraniile exterioare, efemere, ale cronologicului și ale istoricității, ale convenției și gustului public.

Arta apare ca „metodă” de autodefinire și de găsimă a unui adevăr profund, de dincolo de realul cronologic, chiar al propriului sens al existenței. Ea revelează adevărul estetic al latinoamericanului, fantasticul ca mod de existență opus istoriei fantastice pe care europenii o atribuie latinoamericanilor: „Din povești se hrănește Marea Istorie, să nu uiți asta. Viața noastră pare poveste oamenilor de *aici* pentru că au pierdut simțul fantasticului. Ei denumesc *fantastic* tot ceea ce e îndepărtat, irațional, situat în trecut – indianul făcu o pauză. Nu înțeleg că fantasticul se află în viitor. Orice viitor este fantastic...”

Autenticitatea spirituală a Stăpânului se descoperă în confruntarea cu ficțiunea curenților europene, în concertul căroră, însoțit

de negru, complementul său exotic, se integrează firesc, fără a-și altera substanța.

În roman, carnavalul venețian configurează cadrul unui *baroc* absorbant al timpului și al influențelor estetice celor mai complexe, de la Antonio Vivaldi (masca: monahul roșcovan), Domenico Scarlatti (tânărul napolitan) și Georg Friedrich Händel (Saxonul), până la Wagner și Louis Armstrong. Pe această scenă, Stăpânul, însoțit de Filomeno cu ritmurile sale, îmbracă masca lui Moctezuma, aducând astfel vocea specifică a continentului în *concertul* marilor direcții artistice europene. De aceea el se simte și devine Moctezuma în momentul în care este confruntat cu imaginea lui Moctezuma, proiectată în oglinda lui Vivaldi, deformată de rigoarea convențiilor clasicismului.

Stăpânul, „strănepot al unor oameni născuți undeva între Colmenar de Oreja și Villamanrique del Tajo”, pornit în căutarea rădăcinilor sale spaniole, se reîntoarce – din peregrinarea sa europeană prin timpul-creație – ca indian, neînsoțit de negrul Filomeno, devenit din servitor, prieten, Înregistrând în fiecare etapă influențele definatorii exercitate asupra latinoamericanilor de Europa, drumul său prin timp se încheie în reîntoarcerea la / în sine, microromanul reliefându-și profundele semnificații de parabolă a unei spiritualități care și-a păstrat de-a lungul vremii, în ciuda influențelor, nealterată suprema libertate de a rămâne ea însăși.

Eseu asupra fericirii interzise

Cu fiecare întoarcere a sa la roman, Julio Cortázar, „Nobelul fără Nobel”, a dat acestui gen narativ forme în care măiestria atinge profunzimi nebănuite. Deși epicul amplu al lui Cortázar are ca univers zonele intime ale sufletului uman, el este rodul unei libertăți absolute a fanteziei. „A cunoaște o făptură omenească este poate mai complicat decât să ajungi pe Lună”, declara autorul. Cu scalpelul chirurgului, Cortázar disecă psihologia omului de alături, a anonimului. El știe însă, ca un poet, să confere semnificații inedite crâmpiei de existență conturat, să acorde micii drame individuale ampla rezonanță a general-umanului.

Personajele lui Cortázar au o falsă existență și trăiesc într-o lume care este așa cum / atâta cât o înregistrează ele înseși. Perspectiva asupra universului exterior le aparține, ca naratori-actanți, iar lumea însăși este limitată la spațiul îngust al experienței „cunoscutului”, dincolo de care încep frontierele posibilului.

Deschiderea spre posibil constituie o altă coordonată definitorie a romanescului lui Cortázar, plasat – ca univers specific – la granița labilă dintre o realitate „fictivă”, construită, a eului-narator și fantastic, ca spațiu al ficțiunii absolute. Alunecarea în fantastic se face brusc și este marcată prin revolta naratorului-actant, care refuză această altă față a realului. El duce în plan psihologic a permanentă luptă de străpungere a enigmei care a convertit realitatea constituită, și deci protectoare, în universul ostil al misterului de nepătruns.

Eroul romanelor lui Cortázar revelează și denunță misterul ca absurd, fără a-l putea însă depăși: finalurile deschise sugerează multiple virtualități, dar nu și calea *unică* a ieșirii din labirint.

Romanul *Premiile / Los premios* pare a contura o asemenea cale, călătoria, ieșirea din sine, din existența – circulară, fără schimbare – în care timpul, monoton egal cu sine, leagă exasperant și ireversibil trecutul de viitorul identic cu acesta printr-un prezent care se autodizolvă în previzibil.

Inițial, personajul central al romanului, ceea ce pune în relație oamenii și reliefează adevărul fiecăruia, este călătoria. Ea este văzută de participanți ca o plonjare în plină subiectivitate și este o opțiune pentru estomparea limitelor dintre lumea interioară și cea exterioară, o eliberare absolută.

Croaziera este concepută ca o abolire a coordonatelor obiective ale existenței cotidiene: Medrano evadează din cabinetul său stomatologic; Claudia speră să mai fie și altceva decât mama lui Jorge, femeia cu program zilnic din strada Juan Bautista Alberdi; Paula își închiriază apartamentul pe două luni; López și dr. Restelli își părăsesc catedrele, iar Persio – postul de corector; familia Trejo își etalează „distincția” burgheză; clanul Presutti se aruncă în vâltoarea unei experiențe existențiale pe tipicul hollywoodian.

Atitudinea eroilor față de croazieră simbolizează deschiderea omului spre metarealitate, spre ficțiunea care se lasă inventată de toți prin diversitatea motivațiilor cu care este justificată participarea, prin investirea în ea a principalului capital uman: idealul, speranța. Marea aventură, croaziera este, cel puțin inițial, un cadru subiectiv pe care fiecare îl obiectivează în maniera sa, puternic marcată de spațiul psihosocial căruia îi aparține. Întâlnirea de la „London” subliniază policromia peisajului uman al călătoriei, singurul de altfel către care se concentrează atenția romancierului.

Prezența în roman a reprezentanților celor mai variate categorii umane și spirituale îi conferă acestuia și DIMENSIUNEA SOCIALĂ. Eroii aparțin cuplului (de periferie – Atilio și Nelly; mic-burghez – Lucio și Nora; al boemei intelectuale – Raúl Costa și Paula Lavalle), familiei (burgheze, cu pretenții de „înaltă socie-

tate” – mama, tatăl, Beba și Felipe Trejo, sau periferic-tradiționale – clanul Presutti); sunt însingurații marcați de tendințele contrarii ale aceleiași categorii socio-profesionale (doctorul Restelli – profesorul conservator, Carlos López – profesorul nonconformist) sau singuraticii plasați în afara sistemului social propriu-zis (prin putere și bogăție – don Galo Porriño; prin insolitul preocupărilor – Persio „magul”; sau prin reflecție și nonconformism – Claudia).

Aceeași secvență epică conturează cu dezinvoltură o nuanțată psihologie a vârstelor, dezvoltată pe parcursul întregului roman. Copilăria, adolescența, tinerețea și conservatorismul maturilor, ca și intransigența celei de a treia vârste sunt prezentate în *Premiile* în tonalități diferite: tandră admirație față de micuțul precoce (Jorge), ironie nedisimulată față de „agresiva” preadolescentă (Beba), afecțiune și înțelegere amuzată (în cazul universului interior și al reacțiilor adolescentine ale lui Felipe), nuanțata cunoaștere, dublată de disponibilități analitice din plin fructificate în prezentarea tinerilor, a fiecăruia în parte (Raúl, Paula, Carlos López, Medrano și Claudia) și a tuturor ca grup aparte, ironic **condescendentă** pentru „maturi” (Trejo, Presutti sau Persio) sau **cinică** (în conturarea bătrânului don Galo).

În același timp, reuniunea de la „London” marchează nu începutul, ci sfârșitul croazierei, ca demistificare a iluziei. Oamenii nu sunt liberi. Încă de la început, asupra lor a planat absurdul unei forțe aleatorii care a optat pentru ei. Participanții la croazieră sunt beneficiarii unei loterii care își alege câștigătorii, de fapt perdanții unui vechi echilibru existențial, propulsați „în situație” de jocul hazardului și al combinațiilor incidentale dintre cunoscut și necunoscut, acceptat și impus. La „London” se întâlnesc doi membri ai aceluiași club (Medrano și Lucio), doi profesori și un elev de la același liceu (Carlos López, dr. Restelli și Felipe Trejo), un individ (don Galo) cunoscut de un altul (Medrano) prin intermediul unui prieten. Ca „prolog” al călătoriei, întâlnirea de la „London”

nu reprezintă în sine deschiderea visată spre lume și spre ceilalți, ci închiderea în absurdul conturat și prin alte ipostaze la care avea să se reducă croaziera.

Din momentul apariției inspectorului, care ar fi trebuit să fie factorul psihic echilibrant, absurdul invadează existența și psihicul călătorilor ca irațional și inexplicabil, prin convertirea firescului în nefiresc. Prin discursul inspectorului, grupul este izolat brutal de lumea exterioară, de real, de viața frenetică a capitalei (rămasă dincolo de vitrinele la care se trag perdelele), dar și de vechea existență (toți însoțitorii sunt îndepărtați). Ființa umană este pusă sub incidența unei voințe a unei forțe exterioare obscure care o manevrează în numele unei vagi autorități administrative ce emite și aplică(!) ordine într-o democrație. Complicarea secvențelor deplasării până la imposibilitatea reconstituirii drumului parcurs, misterul asupra datelor minime esențiale pentru călătorie (cum ar fi numele vasului, durata și traseul călătoriei), ca și explicațiile insignifiante, mult prea numeroase și vagi, menite să mascheze, și nu să clarifice, deturnezează croaziera de la sensurile ei firești, convertind-o în contrariul ei, în prizonierat.

În aceste condiții, îmbarcarea dobândește semnificația intrării în incinta labirintului. Desfășurată în momentul incert al crepusculului, pe un chei pustiu, pe un vas fantomă, fără a fi în vreun fel marcată de prezența vizibilă la bord a unui echipaj, ea este trăită ca intrare în „prezentul absurd”, timpul unic al călătoriei. În această primă ipostază a sa, timpul astfel denumit de Carlos López este secvența concentrată a recente rupturi de trecut (ca spațiu-timp al apropierii de țărâm), dar și intervalul cronologic, cu durată dilatată, al statornicirii unor relații intuite încă de la „London” și care vor evolua distinct pe durata călătoriei. Două linii de forță psihologică atrag indivizii sau îi disociază în grupuri. Prin atracție se definesc cuplurile constituite (Nora și Lucio, Atilio și Nelly) și virtuale (Claudia și Medrano, Paula și Carlos López); se înfiripă prietenii (Raúl și Felipe); se stabilesc afinități

(dr. Restelli și don Galo). Prin disociere se conturează cele două fronturi psihologice opuse: conservatorii (dr. Restelli, don Galo, soții Trejo și clanul Presutti) și nonconformiștii care vor deveni rebeli (Carlos López, Raúl, Medrano și Atilio Presutti). Scos din contingent, reprezentând privirea caleidoscopică, livrescă, asupra microuniversului uman raportat la infinitatea cosmică, astrală și zodiacală, dar și pe cea afectiv rațională, sintetică, asupra evenimentialului, Persio rămâne în afara grupurilor.

Prima zi a călătoriei este cea a instalării în absurd, „a anticlimaxului absurd”, după cum o receptează Medrano, care, alături de ceilalți, mărturisit sau nu, trăiește alterarea până la anulare a iluziei călătoriei. Pusă sub semnul întrebării încă de la „London”, șansa călătoriei se pierde definitiv prin formularea interdicției. Călătorii trebuie să aleagă între menținerea libertății de a călători (acceptând constrângerea) și cucerirea libertății reale (de a depăși constrângerea renunțând la călătorie – și deci la libertatea inițială a speranței – prin încălcarea regulii impuse „jocului”). Indiferent de opțiuni, pentru toți, călătoria este deci compromisă. Romanul croazierei se constituie astfel într-un adevărat eseu despre libertate și limite, despre asumare și acceptare, în condițiile unui mecanism absurd, proiectat să dizolve – prin supunerea grupului – varietatea reacțiilor individuale. Ideea însăși de itinerar, de destinație, definitorie pentru orice călătorie, se estompează în fața dorinței unora de a transgresa interdicția și a celorlalți de a-și prelungi cât mai mult *starea* de călătorie.

Cele două tabere ireconciliabile se delimitează astfel prin atitudinea față de dublul sistem de interdicții (uși). În fața pasagerilor de pe *Malcolm* stă închisă mai întâi ușa comunicării cu autoritatea și cu lumea, scindată abuziv în înăuntru (prora) și afară (pupa). Constant închise, ușile Stone ale vasului reprezintă forța care opune adevărului misterul, iar comunicării interdicția, dizolvând libertatea prin instituirea limitei, fermă circumscriere a dreptului.

Aceste uși sunt asaltate de cei doi antieroi absoluți ai romanului: Persio și Medrano.

Ușile comunicării reale dintre cele două lumi interioare paralele sunt cele care se închid încă de la „London”: barierele sociale (care au izolat din start, față de ceilalți, clanul Presutti însoțit de bandoneoniști și care au periferizat familia Trejo) și spirituale (ce au permis constituirea și refacerea sistemelor de alianțe).

Grupurile în roman nu sunt însă statice. Relațiile dintre ele se schimbă neîncetat, raporturile evoluează continuu pe alte temeuri decât cele bazate pe stricta argumentare socială. Dinamica însăși a scrierii – în ciuda acurateții caracterologice cu care este conturat categorialul – este axată pe individual, pe detaliul DE FACTURĂ PSIHOLOGICĂ. Arhitectonica labilă a relațiilor umane este structurată pe motivația psihologică.

Reacțiile personajelor, statutul și modul lor de a fi sunt în roman reflexul unei psihologii a experienței existențiale anterioare. Eroii lui Julio Cortázar au toți un trecut bine definit, în care sunt atât de bine cantonați, încât, de fapt, cei mai mulți dintre ei nu au prezent și, prin eșecul final, până la urmă nu au nici viitor. Trecutul trăiește în *Premiile* prin inserturi aproape cu aceeași acuitate ca și prezentul pe care și-l subordonează, motivându-l și anulând viitorul. Amplele flash-back-uri nu întrerup, ci oferă noi perspective asupra evenimentialului în curs de desfășurare: Paula va evolua irezistibil spre Carlos López, Claudia și Medrano se vor apropia, Lucio și Nora vor descoperi frontierele care îi despart, Felipe se va maturiza prin clarificarea mai vechilor neînțelegeri adolescente. Persio va rămâne *ochiul* care înregistrează spectacolul lumii (microcosmul) proiectat în macrocosm, iar Medrano își va încheia prin moartea inutilă și antieroică ciclul de insatisfacții existențiale. Fără a acorda în economia romanului un loc privilegiat vreunui dintre actanți, Julio Cortázar izbutește să creioneze cu aceeași vigoare nu un tip – romanul său refuzându-și eroul, în favoarea eroilor –, ci o galerie de psihologii distincte, pline de viață

(prin acumulare de detalii semnificative) și polemice prin raportare unele la altele: apărătoarea convenției matrimoniale (Nora), încarnarea acestei convenții – plasată însă la o altă vârstă (doamna Trejo) și negarea ei (Claudia); nonconformismul intelectual (Raúl) și cel social (Atilio); conservatorul progubernamental (dr. Restelli) și opozant (don Galo); mic-burghezul cu pretenții (clanul Trejo) și proaspeții îmburgheziți (clanul Presutti).

Nuanțata psihologie individuală este însă la Cortázar fixată pe fundalul unor trăsături comune, care delimitează grupurile. Femeile se asociază după afinități spirituale, de esență (Paula și Claudia), sau psihosociale (doña Rosita, doña Pepa și doamna Trejo). Bărbații se definesc prin atitudinea comună în problema călătoriei: Medrano, Carlos López, Raúl, care trăiesc în timpul eului proiectat pe trei coordonate temporale și înțelg să renunțe la prezentul absurd pentru certitudinea din viitor; dr. Restelli, don Galo, bătrânul Trejo, cărora, după momente de șovăială, li se adaugă și Lucio, nu au viitor, nu cunosc imprevizibilul, ei se agață cu disperare de prezentul călătoriei, pentru că acesta substituie prezentul tern, mecanismul bine uns al automatismelor cotidiene.

A doua zi a călătoriei, „ziua scării duble”, este momentul adâncirii în absurd. Călătoria însăși este acum absurdă, ideea de libertate pe care o presupune fiind substituită de interdicție. Din cea de a doua zi, nu călătoria rămâne personajul, subiectul meditației, ci interdicția, atitudinea față de ea, prin acțiunea care – în timp – anulează chiar călătoria. Interdicția estompează semnificațiile croazierei și ale prezenței pe navă, care, din spațiu protector, substituit al locuinței, este convertită în spațiul agresant pentru eu, prin circumscrierea artificială și irațională a limitelor. Absurdul devine apăsător ca inautentic, ca închidere fără ieșire. Eroilor adevărați li se refuză perfecțiunea cercului (a călătoriei proiectate), ca să suporte însă tensiunea închiderii circumferinței cercului. „Un orizont perfect stupid încercuia vaporul.” Omul este marcat de „îngrădirea într-o zonă atât de mică” în care „totul este unul și

același lucru.” În această incintă, mișcarea devine ea însăși circulară și se interiorizează ca urcare spre ceilalți și coborâre în sine.

Eșuând în tentativa de anulare a interdicției de apropiere efectivă sau livrescă a spațiului exterior, eroul caută intimitatea într-un labirint inițiativ. Coborârea în sine devine astfel urcuș spre ceilalți.

Ziua a doua este ziua declarațiilor rostite (López și Paula) sau tănuite cu tandrețe (Medrano și Claudia) și a rupturilor sau a intruziunilor în cuplu (dr. Restelli și López, Persio și Claudia) ori a desprinderilor de grupul imposibil (familia Trejo și clanul Presutti pentru Felipe și Atilio). În contextul inautentic, în ziua a doua unicul adevăr – și acela parțial / relativ – este cel al trăirilor. Atracția eurilor, ca iubire sau ca prietenie, este acum forța morală care dă autenticitate umanului. Prin această atracție, fiecare deschide pentru celălalt „porțile timpului”. Ea reprezintă o posibilitate de a depăși inautenticul, căci „fals era exteriorul pentru că fals era pe dinăuntru, pentru că fusese inventat piesă cu piesă de-a lungul întregii vieți.”

Se conturează astfel o adevărată psihologie a afectului, dublată de o alta, elementară, a biologicului, perfect stăpânite de autor, și care guvernează relațiile interumane și conferă scrierii o pronunțată tentă *erotică*. Din această perspectivă, mai ales în ziua a doua, *Premiile* se dezvoltă pe coordonatele unui ROMAN AL CUPLULUI. Două tipuri de cupluri se constituie sau se dizolvă în cele peste 500 de pagini ale romanului: cuplul armonic (Claudia și Medrano, Atilio și Nelly) și cel dizarmonic (Nora și Lucio, Paula și Raúl). Dacă cel din urmă este bazat pe dezacord, primul își are sursele într-o deplină complementaritate. Între Medrano și Claudia se stabilește o comuniune spirituală cu rădăcini adânci în sentimentul eșecului împărtășit de fiecare dintre ei, în experiențele paralele și în trecutul comparabil și, mai ales, în viitorul comun care li se refuză. Atilio și Nelly aparțin aceluiași univers al banalității mic-burgheze, sunt uniți prin călduța și mediocra lor lipsă

de idealuri reale și prin limitare a însuși conceptului de fericire, la tihnită mulțumire.

În cadrul cuplului dizarmonic, protagoniștii nu se află într-un dialog real, pentru că sunt plasați în planuri paralele: dacă Nora apără o convenție, Lucio – dincolo de învelișul de paradă al ideilor sale „socialiste” – aspiră spre simpla satisfacție biologică; între Raúl și Paula, dialogul aparține livrescului, și nu realității. „Protecția spirituală” (a lui Raúl) înlocuiește fără succes afectul; cuplul lor nu are trecut și nici viitor comun. Între aceste cupluri care se constituie sau se destramă – în cazul tinerilor – sau viețuiesc ca simplă simbioză (maturii Trejo sau Presutti) se desfășoară inițierea lui Felipe și, în bună măsură, afirmarea umană a lui Lucio. Fără a fi un BILDUNGSROMAN, în *Premiile* se sugerează prin Felipe și prin Lucio parcurgerea unui drum de la mimetism (bazat pe admirația fără rezerve a modelelor: Raúl, Medrano), trecând prin experiența proprie a eșecului personal, spre conturarea unor personalități. Un drum – poate nu atât inițiativ, cât revelator – parcurg de fapt toate personajele, angrenate și într-un ROMAN DE SUSPANS.

Premiile este, într-adevăr, un roman al tensiunii continue, construit cu sobrietatea unei științe perfecte a dozării efectelor. Din această perspectivă, *A treia zi* reprezintă punctul culminant al gradației intrinseci a romanului. Este secvența „lungului drum al nopții către zi”, o zi a clarificărilor, care începe chiar din noaptea anterioară, prin petrecerea de reconciliere. Unică acțiune a grupului conservator, aceasta este expresia dorinței disperate de a prelungi croaziera. Eșecul serbării este eșecul compromisului și momentul de maximă criză morală, când interdicția, până atunci restrictivă pentru libertatea de afirmare, devine incompatibilă cu însăși posibilitatea de existență a conștiinței active.

Expediția decisivă de anulare a interdicției prin stabilirea contactului cu lumea exterioară (trimiterea telegramei) converge către deschiderea ușii concrete, dar închide definitiv cea de a doua

ușă, posibilitatea comunicării cu ceilalți „dinăuntru” (Lucio, dr. Restelli, don Galo, domnul Trejo). Pentru fiecare dintre participanți, ea are semnificația marilor confirmări și clarificări de sine. Expediția spre pupă, drumul *prin* navă pare a fi adevărata călătorie desfășurată pe *Malcolm*. Acum s-au descoperit adevărații tovarăși de drum și, prin opțiunea individului, se profilează *călătoria*: posibilă (ca destin comun al lui López și al Paulei), refuzată (pentru Medrano, alături de Claudia și Jorge), sperată (de Nora, alături de Lucio) sau anulată, pentru conservatorii care reintră în timpul înghețat, al viitorului interzis ce retrimite la existența dinainte, ternă, repetabilă.

Revenirea la real din *Epilog* marchează reintrarea în alt spațiu absurd prin monotonie și circularitate. Cu fiecare ușă deschisă, opozanții s-au apropiat de esența adevărului pe care însă, prin moartea și dispariția Omului, nu o pot atinge, pentru că, o dată revelată, ea rămâne incomunicabilă. Căderea lui Medrano, eșecul în fața Ușii ușilor, este poate o reeditare a eșecului miticului Iona, suprema expresie a absurdului înghițirii, sugerând limitele impuse umanului, devorarea adevărului de către minciună.

Mai bogată în semnificații decât anihilarea fizică este moartea spirituală din final a eroului, asasinarea sa morală prin anularea adevărului acțiunii și a semnificației jertfei sale și prin înfrângerea totală a celorlalți, reduși la morala nivelatoare de grup: acceptarea / afirmarea minciunii oficial(izat)e. Adevărata înfrângere a „câștigătorilor premiilor” nu o reprezintă încheierea croazierei, ci conștientizarea imposibilității omului modern de a evada din real. După ce călătoria încetează, minciuna asupra morții lui Medrano, care îi unește pe toți, face imposibilă menținerea legăturilor reale, umbra lui Medrano impunând marea separare a martorilor și a actorilor dramei sale în cele două vechi categorii. Această delimitare, ca și înapoierea forțată, ultimă destinație a grupului de „câștigători”, sugerează implacabila circularitate a existenței, (re)venirea în punctul inițial („London” și viața dinainte).

Existența cotidiană înlocuiește astfel o interdicție cu un sistem de convenții și de restricții care fragmentează ansamblul libertăților individuale până la anularea prin minciună și răsturnarea valorilor: adaptabilii uzurpă prestigiul moral al celor de bună-credință, iar triumful spiritual le aparține.

Premiile depășește astfel romanescul tradițional, categorial, prin parabolă, iar parabola propriu-zisă, prin infinita deschidere. Cartea devine astfel prin ceea ce afirmă și *dincolo de* ceea ce afirmă un eseu (romanesc) asupra fericirii interzise. Titlul însuși este o capcană sau poate o avertizare. El nu poate fi decodat decât *după*, și nu înainte de a fi citit integral romanul, întrucât nu se adresează cititorului tradițional de roman, ci cititorului lui Cortázar (care, se știe, o simțim cu toții, a creat poate nu numai o literatură, ci în primul rând un public, șlefuit într-un anume fel sensibilitatea și spiritul omului contemporan). „Câștigătorii” premiilor sunt victimele unei farse atroce a destinului. Câștigătorii nu pierd doar o croazieră, realizarea unui vis, împlinirea unei iubiri, ci ILUZIA care le marca existența: nimic nu se poate schimba, imprevizibilul însuși funcționează ca un mecanism dereglat care te poate cel mult plasa pe o altă orbită a absurdului, fără să-ți permită să depășești spirala existenței absurd închise asupra ei înseși. Astfel interpretat, *Premiile* apare ca o imagine a existenței-cursă de șoareci, ca o parabolă a conștiinței captive. Prin aceasta, la Cortázar, „vocea subteranei” nu mai aparține conștiinței – înăbușite –, ci condiției umane în general. Prin viziunea conștiinței captive sieși, Julio Cortázar ne reîntoarce la ideea fatumului (actualizat ca sistem al convențiilor) care își subordonează umanul, fără a putea anihila omenescul. Această teză cortazariană pare a fi de fapt o trimitere la generalizări de tip existențialist. Nimic mai puțin adevărat. Dinamica proprie, viabilitatea este dată romanului tocmai de pluralitatea universurilor create.

În *Premiile* nu există absurd, ci ABSURDURI. Fiecare conștiință își trăiește, mărturisit sau ascuns, absurdul său. Spațiul este

absurd ca univers închis de tip kafkian. Noutatea adusă de Julio Cortázar nu constă, prin urmare, atât în configurarea unui spațiu absurd închis, cât în modul în care fiecare conștiință îl receptează. Acesta este de fapt și criteriul real, legea obscură care guvernează afinitățile dintre grupuri.

Pentru Raúl, Medrano, López și, parțial și mimetic, pentru Felipe, absurd este sentimentul JOCULUI IMPUS, impresia că sunt manipulați din afară. Absurdul apare pentru ei ca o imensă farsă în care nu sunt decât marionete mânuite de altcineva (de o ipostază umană concretă a necunoscutului). Claudia exprimă cel mai clar această idee: „Persio ar spune că ceea ce numim absurd nu este altceva decât propria noastră ignoranță.” Chiar și Jorge o resimte cu aceeași acuitate: „Suntem la grădina zoologică, dar nu noi suntem vizitatorii.” Ea este de fapt și mobilul acțiunilor lui Medrano, personajul exponențial pentru întregul grup.

Gabriel Medrano identifică spațiul interzis cu iubita părăsită (Bettina), adică un trecut al cărui mister îl refuză ca banalizat, cu un mister prezent al cărui secret îi este refuzat, înlănțuindu-l și anulându-i libertatea. Acțiunea singulară a lui Medrano este așadar reacția conștiinței libere în fața convenției, în ipostaza ei irațională. Conștiința (Medrano) nu admite restricția (care anulează libertatea) și nici convenționalizarea ei (acceptarea). De fapt, Medrano este „l’homme révolté”, poate nu numai împotriva unei interdicții, cât a pasivității absurde a celorlalți. Depășind cu amără luciditate absurdul propriei existențe, Medrano luptă împotriva celor care îl acceptă. Pentru el, „absurdul este ceilalți”, ca și pentru Persio.

Ca erou, Persio este ființa complementară lui Medrano, o altă ipostază a conștiinței, active pe un alt plan. Medrano este omul de acțiune, cel care concretizează evenimentele la nivelul realului. Persio este conștiința reflexivă, care acționează în spațiul abstract al meditației, al semnificațiilor. Dacă Medrano impune acțiunea, Persio sintetizează concluziile; de aceea solilocurile sale încheie

fiecare capitol al cărții. Concluziile lui Persio nu sunt contrare, ci sunt și ele complementare față de cele ale grupului lui Medrano. Modul de a le obține îi este însă propriu „magului”. Medrano forțează realul restrictiv pentru eu prin acțiunea coerentă, logică, la care și-i asociază și pe ceilalți. Persio, în solitudinea demersului său incomunicabil (închis în monolog), încearcă să-și aproprie aparențele prin astrologie, prin jocul hazardului, prin intuiție.

Persio depășește interdicția pentru a detecta ordinea, „un punct central unde fiecare element discordant poate fi văzut ca o spiță de roată.” Pentru el nu este esențială atingerea pupei, depășirea interdicției, ci dobândirea certitudinii că acolo există o forță ordonatoare (comandantul), care elimină posibilitatea absolutului aleatoriu (ca *Malcolm* să fie un vas fantomă). În același timp, el se teme de această prezență ca de existența forței constrângătoare, deci prohibitivă și limitativă pentru libertatea eului, ceea ce, parțial, îl apropie de ceilalți. Grupul lui Medrano încearcă să dezlege misterul, să descopere dincolo de ușa închisă adevărul absolut, unic și static, imuabil. De aceea el vrea să deschidă ușa spre încăperea care ascunde acest adevăr. Persio este adeptul spațialității și al mișcării, el pornește de la premisa plurivocității, a varietății de fațete ale adevărului, care impune reunirea într-o singură imagine, de profunzime, a ceea ce ochiul minții nu percepe decât succesiv.

Persio își propune deci nu să deschidă, ci să străpungă ușa prin forța spiritului. Demersul său devine, în planul gândirii, echivalentul celui plastic. El descompune rațional realul pentru a obține o sinteză autentică a componentelor sale, care să-i reveleze semnificațiile ascunse. De aceea, *Chitaristul* lui Picasso este metafora obsesivă a acțiunii sale în spirit. Ca și cubiștii, Persio caută sensul de dincolo de realitate, planul de profunzime care să interpreteze, și nu să explice.

Persio „dinamitează” ușa spre a ajunge la o metarealitate care nu contează în ce constă, pentru care ceea ce contează este faptul

că există ca spațiu virtual pentru orice revelație, ca „loc” care poate fi „umplut” cu orice produs / asociație a imaginației. De aceea, pentru el, ușa interdicției se deschide când vede cu ochii minții acest spațiu umplut cu „cuștile de maimuțe sălbatice”, „un parc de fiare”, „lei și leoaice învârtindu-se încet în incinta înconjurată de sârmă ghimpată.”

Această deschidere și reconstituire din îmbinarea fațetelor artificiale, ale unei naturi denaturate, îi oferă lui Persio satisfacția eliberării de interdicție prin imaginație și tristețea înfrângerii în planul realului, care rămâne dominat de necunoscutul agresiv, de silueta întunecată de la timonă. Ca și Medrano, Persio trăiește cu acuitate sentimentul înfrângerii prin faptul că i se neagă posibilitatea explicației și prin necesitatea reîntoarcerii în trecut, ca singurul spațiu-timp care poate justifica prezentul și poate îndrepta greșelile perpetuate prin existența cuplului imposibil. El resimte propria relație cu Claudia ca simplă asociere. Ceea ce părea a avea o explicație psihologică în toate cuplurile de această factură, din perspectiva lui Persio dobândește una filozofică: ele sunt simple asocieri efemere, trucaje aleatorii, venind din trecut, dar fără un viitor. Pentru viitorul lor, ușa este închisă, încercarea de a-l atinge este inutilă.

Persio trăiește cu anticipație și pe un alt plan eșecul lui Medrano și al dialogului în cuplu. Coborârea în trecut îl aruncă pe Persio în îndepărtatele ere geologice, în momentul haosului primordial, al antimateriei pe care o descoperă ca „antimaterie a antispiritului” și în societatea contemporană reprezentată prin diferite mostre și pe vapor. Pentru Persio, resemnarea față de ușa închisă este „refuzul asumării unui destin în timp”, refuzul gratuității pure în favoarea interesului imediat, adică o continuare a existenței nedemne acceptând compromisul.

Persio înțelege și condamnă, prin însuși modul în care și-l prezintă (ca măști și paiate), jocul absurd al umanului. În viziunea sa, paiatele și oamenii de lemn își pun măștile pentru a continua

simulacrul petrecerii. Pentru ele, viziunea pupei nu mai contează. Din perspectiva lor, prin jertfă, ușa se deschide în noapte, pentru că nu mai sunt „oamenii de carne” care să-i treacă pragul. În acest context, simultaneitatea și mișcarea, compunerea și descompunerea forțelor sunt inutile. Oamenii au devenit obiecte manipulate, oameni-paiată, oameni de lemn supuși violenței și dispuși la concesi (dansul care *trebuie* să se desfășoare).

Ca și în cazul lui Medrano, luciditatea nu i-a oferit lui Persio altceva decât încă o întoarcere, încă o „cădere”. Medrano s-a „umanizat” prin afectul care i-a depășit – prin complexitate (dragoste, sentimente paterne incipiente, prietenie și solidaritate) – blazarea. Persio s-a „umanizat” prin gândire. Pentru amândoi, întoarcerea la adevăratul eu înseamnă întoarcerea spre ceilalți. La Persio, aceasta se realizează ca întoarcere și coborâre spre omul primordial, în care reflexivul își (re)găsește tovarășii de drum.

Pentru Medrano, ca și pentru Persio, această întoarcere converge către căderea absurdă. Prin destin, lui Medrano i se refuză certitudinile, schimbarea, salvarea ca reluare a călătoriei în autentic, alături de Claudia. Prin gândire, Persio, supraviețuitorul lui Medrano, înțelege că oamenii au fost reduși la omul-paiată, omul de lemn, părăsit de zei, închis în destinul circular în care „trecutul inutil dezmințit și împodobit se îmbrățișează cu prezentul care îl parodiază, îl imită ca maimuțele pe oamenii de lemn, ca oamenii de carne pe oamenii de lemn.” Moartea lui Medrano și gândirea lui Persio marchează aceeași concluzie: lumea este imuabilă și închisă, totul este un simulacru, lumea și-a pierdut Omul și zeii.

Pentru Persio, întredeschisă rămâne totuși ușa speranței: Omul se naște / s-a născut. El poate fi Felipe inițiatul sau Jorge privilegiatul, cel în fața căruia rămâne deschisă posibilitatea călătoriei inițiatice / revelatoare. Alăturându-i-se lui Medrano, pentru Persio problema libertății a devenit cea a responsabilității față de lumea exterioară, în raport cu care se manifestă aceasta în sensul implicării celorlalți în propria libertate. Astfel, Persio a rămas până la

sfârșit conștiința neîngenuncheată (în însingurarea ei), care a luat în stăpânire aparența lucrurilor, pentru ca prin însumarea aparențelor să obțină imaginea sintetică globală a ceea ce ascunde esența, a ceea ce trebuie semnalat, nu înlăturat, iar ca atitudine, poziția sa a rămas opusă instalării în absurd, adică atitudinii celorlalți.

Prin raportare la Persio și la Medrano – Omul (sincerității absolute) –, ceilalți (Trejo, Presutti, dr. Restelli sau don Galo) reprezintă convenția instituționalizată (la nivel social, familial, profesional). Apărând croaziera, ei își apără de fapt aparențele. Pentru ei, croaziera înseamnă câștigul, un premiu, faptul concret, un simplu intermezzo în cotidian, care nu trebuie ratat. Plasată ingenios între cele două viziuni asupra călătoriei, Paula receptează croaziera ca pe o „mise à nue” a conștiinței, o eliberare de imaginea asupra sieși, pe care domnișoara Lavallo, cea „îmbrăcată” în convențiile încălcate, o oferea celorlalți. Ea dă cu tifla unui *savoir-vivre* și învață codul spontan al lui *savoir-faire*, pentru a deveni, în fine, ea însăși.

Profund ancorați în absurdul ca sistem (în existența limitată la ceremonialul imuabil), „ceilalți” nu pot, evident, să recepteze interdicția ca agresare a libertății; de fapt, reprezentând categoria-lul, și nu individualul, ei nici nu au o asemenea libertate a conștiinței. Pentru acest grup – plasat în plin absurd –, absurdul, ca mod de existență, este un *simply joc de societate*, un joc al misterului celui mai contrariant. De aceea grupul nu poate înțelege moartea lui Medrano, devenită ea însăși absurdă, din moment ce minciuna convenționalizată îi înăbușă semnificațiile reale. Adevăratul eșec nu pare a-l constitui până la urmă cel al nedelegării misterului, ci anularea sensului acțiunii și al morții lui Medrano.

Voce care se substituie în roman celei auctoriale, Persio este cel care definește croaziera în termenii unei ficțiuni, ca pe o realitate pe care fiecare și-o construiește independent și paralel cu ceilalți. El exprimă probabil perspectiva auctorială și dă un sens posibil parabolic: „Înțelegeți, istoria umană este trista rezultantă

a mii de viziuni independente. Fiecare privește pentru sine. Este lucru știut, timpul izvorăște din ochi.”

Văzută ca „istorie umană”, croaziera înseamnă durată. Timpul ei impregnat de trecut – ca moment protector al plecării, al desprinderii de țărnul existenței anterioare – nu are prezent (cel care trăiește prin rememorări este trecutul), dar nici viitor. Călătoria de fapt *nu este* o croazieră și nici *nu va deveni*. Timpul ei este un continuu al conștiinței și al aspirației spre cunoaștere, opus fericii ignorate, visate de convenționaliști. Însemnele acestui timp sunt *privirea, gestul, tăcerea*.

Motive-cheie repetate ca un leitmotiv obsesiv, ele conferă un caracter poetic romanului. În *Premiile*, toți sunt priviți de toți ceilalți și se privesc în trecut. Fiecare dintre conștiințele active nu este decât o oglindă mai mult sau mai puțin deformantă pentru ceilalți. Personajele înseși există prin raportarea a ceea ce vor să fie (a măștilor de călătorie) la ceea ce au fost (masca lor cotidiană). Dincolo de mască, ele nu au UN CHIP, un sens real de a fi, un adevăr individual. De aceea, în orice discuție, adevărul rămâne frântura de gând nerostit, iar dialogul real în roman îl constituie de fapt continuarea lui în conștiință, monologul interior. Care sunt, dintre alter egourile care se manifestă în cele trei zile, adevărații Medrano, Claudia, Raúl sau Paula rămâne o enigmă, ca și ceea ce se află dincolo de ușa închisă. Ușa interzisă și spatele navei reprezintă probabil realitatea ascunsă, realul concret care anulează ficțiunea fiecăruia (croaziera).

Prin semnificațiile „ușii închise”, *Premiile* capătă dimensiunea metaforică a unui basm. În spatele ușii închise s-ar putea afla căsuța celor șapte pitici (adică o altă realitate protectoare), însă eroii descoperă... nevestele lui Barbă-Albastră! Adică absurdul în ipostaza sa cea mai terifiantă, incompreensibilul, NIMICUL ca teritoriu al oricărei virtualități. Romanul are, prin urmare, neliniștitoarea deschidere a marilor basme / mituri contemporane asupra absurdului ca forță care își subordonează umanul, asupra

adevărului anulat prin acceptarea minciunii oficializate, asupra conștiinței și a individului anihilat prin integrarea în sistemul instituționalizat al existenței, în inautenticul aparenței.

Premiile este deci un basm modern, dar nu al cavalerului fără prihană (căci Medrano nu este și nu se vrea un asemenea erou), și nici al drumului fericit-inițiativ (întrucât concluziile croazierei rămân amare). Romanul nu este un basm al lui A FOST ODATĂ, ci ilustrarea (anti)basmului modern, cel al angoasantului DE CE NU A PUTUT FI? De ce realul, banalul cotidian, a ucis ficțiunea (croaziera)? De ce existența și-a pierdut sensul? De ce...?

Timpul, ca și îngerul

Într-o lume frenetică, în care clipa ucide timpul, iar omul nu mai are răgazul omeniei, cartea lui Joaquín-Armando Chacón este o profundă meditație orientată spre descoperirea surselor originare, spre definirea esenței umanului.

De o agresivă modernitate, fascinantă prin dinamica sugestiei, care îl prinde pe cititor într-un suspans mai susținut decât al oricărei intrigi polițiste, *Las amarras terrestres / Odgoanele pământești* este o provocare lansată oricărei certitudini.

Prin apartenența scriitorului la spațiul hispano-american, ne-am aștepta ca această carte, în complexitatea semnificațiilor ei, să ne ofere cunoscuta junglă de simboluri, fantasticul mitic și fabulosul atemporalului, în care eul se multiplică la infinit sub presiunea scurgerii, prin indivizii care perpetuează un același nume / țel generic (ca la Gabriel García Márquez). Am fi pregătiți să întâlnim în lucrarea lui Chacón o lacrimă din înțelepciunea de o tristețe fără leac a lui Borges, ceva din căldura amară și din lirismul personajelor lui Cortázar, sfârâmate mereu de atingerea idealului, sau poate un rictus din sarcasmul nimicitor al lui Vargas Llosa, inepuizabil în a construi spații inedite și în a explora până la ultimele consecințe mijloacele de expresie. Întorcându-i filele, am fi dispuși să coborâm – prin acest roman – în anticamerele istoriei și ale revoluției, urmând culoarele cunoscute de la Alejo Carpentier sau poate să urmărim dramatismul cu care dictatura își pune pecetea dezumanizatoare asupra indivizilor și a societății, așa cum ne îmbie să o facem prin cărțile lor, Miguel Angel Asturias, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos.

Odgoanele pământești răspunde acestui orizont de așteptare al cititorului român, al cititorului european, dar fără a se cantona

în el, ci depășindu-l prin extrema esențializare și stilizare. Nici una dintre aceste fațete ale viguroasei literaturi a unui continent fierbinte nu lipsește din cartea lui Chacón, dar nici nu apare sub acest aspect de suprafață. În subteran, se simte că tânărul narator mexican a frecventat această școală, o cunoaște bine, iar în creația sa este evidentă asimilarea și depășirea ei.

Odgoanele pământeste este un roman *mitic și fabulos* pentru că pornește din și are ca principal resort mitul, plămădit într-un spațiu aparținând unei vârste de aur ce sfidează istoria din chiar miezul ei, rupându-și voit odgoanele care o leagă de timp și încercând patetic să se opună sfârșitului. Negând începutul, deschiderea (spre lume și spre viitor), spațiul Santa María se închide, devastator pentru sine, ca lume ce nu cunoaște devenirea, în așteptarea dramatică a sfârșitului. Agresarea acestui spațiu închis se produce din interior. Nostalgia ascunsă spre deschidere, în ipostaza ei de inedit, de speranță, de încă posibil, își găsește o neașteptată supapă în invadarea acestui real de la marginea realului, a acestui spațiu artificial, menținut de către artificialul unui dincolo de real.

În visul existenței edenice, atemporale, se implantează Visul (= începutul) sfârșitului. El instaurează într-o viață organizată mecanic, dintr-o vreme care și-a pierdut măsura timpului, un criteriu cronologic în jurul căruia se reorânduiește totul și instituie un ceremonial spiritual care depășește obișnuințele legate de supraviețuire.

Lumea edenică a simplei repartizări a sarcinilor legate strict de supraviețuirea în colectivitate este astfel subminată prin pătrunderea spiritualului, care răspunde unor vagi nostalgii. Visul spiritual este acceptat și asumat, devenind colectiv și în același timp personal, prin individualizare: „Acum cunoșteau toți cu exactitate, fiecare pentru sine, imaginea îngerului său, iar în ceasurile de trudă sau de liniște nocturnă l-au tot comparat cu îngerul celuilalt și astfel l-au tot transformat, până l-au făcut când mai

înalt, când mai scund, când mai mânios, când mai blajin, schimbându-l cu totul.” Individualizarea îngerului, ancorarea tuturor în spiritualitate i-a eliberat pe oameni de monotonia uniformității, a existenței „numerice”, ca simplu număr cu funcție precisă într-o colectivitate și în același timp i-a făcut prizonieri ai propriului lor lăuntric. Descoperind visul și aprofundându-l, oamenii se întorc spre ei înșiși și surprind omenescul: vârsta, spaima și dorința, aspirația și, prin acestea, trecerea, propria lor istoricitate.

Condensând în numai câteva pagini alerte această devenire, Joaquín-Armando Chacón polemizează cu întreaga literatură magic-fabuloasă a continentului. El părăsește astfel maniera și poncifile scriiturii de gen. Păstrând coordonatele mitului și recreându-i atmosfera, de fapt scriitorul mexican pune în dezbatere funcțiile mitului, relațiile dintre mituri, raportul dintre mit și istoricitate. Descoperirea sinelui, a temporalului individual (ca vârstă a doănei Clara), a trăirii ca prezent al clipei (la toate vârstele: spaima de moarte a doănei Clara, oboseala senectuții la don Romualdo, „plictiseala” febrilă a adolescentină a Anei, vigoarea pătimașă a tinerilor Cruz și Eliseo), este marea breșă prin care pătrunde cronologicul, istoricul la scara întregii colectivități.

În cheia fabulosului specific lui Chacón, două simboluri profund lirice converg spre conturarea acestei semnificații. Plecarea lui Espiridión se produce pe fundalul morții doănei Clara și al revenirii gustului lichiorului de mere și de piersici al lui don Leodegario. Eliberarea bătrânei de povara vieții înseamnă moartea mitului, pierderea lui o dată cu întemeietorii și, în complementaritate, revenirea aromei are semnificația redescoperirii savorii, a inundării existenței cu savoarea trăirii și a pierderii „dulceții” inspide a ființării edenice. Mitul se prelinge acum în istorie, iar istoricitatea îl absoarbe în magma ei.

Neconferindu-i dimensiunile unui roman istoric, pătrunderea critică a lui Joaquín-Armando Chacón în istoricitate, în prezent, înscrie opera sa pe coordonatele unei amare meditații asupra tim-

pului nostru, văzut, prin ricoșeu, din afară. Fără a fi propriu-zis un erou (aruncat în prezent), fără a participa la dialogul cu / fără a dialoga cu timpul în care este proiectat și fără a fi purtătorul de cuvânt al autorului, Espiridión judecă un timp pe care îl simțim dureros de al nostru, de pe poziția de o necruțătoare candoare a omenescului pur. O cheie a tulburătoarei fascinații exercitate asupra cititorului de cea mai consistentă parte a scrierii o reprezintă poate tocmai această neiertătoare neutralitate a privirii proiectate asupra timpului. Depășind prin puterea de atracție limitele unei colectivități, visul pur izvorât dintr-o lume edenică, nealterată, este unica perspectivă posibilă prin care prezentul societății poate fi contemplat de la altitudine.

Viziunea specifică romanescului istoric este depășită de Chacón nu numai prin părăsirea terenului bătut al implicării personajelor într-un flux evenimentțial eventual atestat de istorie, ci în primul rând prin schimbarea criteriilor. Dacă romanul istoric presupune o permanentă raportare la un sistem de valori ale timpului, romanul *Odgoanele pământești* ne propune continua raportare la absolut și o evaluare de ansamblu a realului, care evită stricta compartimentare pe zonele la care are acces personajul tradițional sau scriitorul omniscient. Astfel, Espiridión contemplant civilizația modernă și, în același timp, visând în primul lui somn din oraș, își conștientizează visul. În societate, mitul își dobândește conturul individual și este proiectat, prin împărtășirea de către toți ceilalți, asupra societății, devine colectiv. Această mitizare progresivă este însă însoțită de o demitizare paralelă.

Contemplator al lumii moderne, Espiridión este în felul său un judecător implacabil și un reflector de un tip aparte. Espiridión nu reflectează lumea prin care trece, care rămâne un simplu fundal amorf, ci asupra ei, reflectându-i esența. Laconicele lui constatări se constituie într-o gradată meditație concludivă: „Am visat ceva asemănător [...]. Asemănător, dar altfel.” „Aici nu se văd nici măcar păsări zburând.” „*Totul e o minciună, totul!*” „*E îngrozitor!*”

„Ca niște viermi, a fost singurul lucru la care a izbutit să se gândească. *Unde s-or fi ducând?*” „*De ce oare?*” *Sunt ca niște furnici*, se gândea el, *însă furnicile sunt harnice, se mișcă întruna.*”

Ceea ce surprinde Espiridión în meditațiile sale solitare este pierderea intimității, a individualității, sub presiunea unei existențe uniformizatoare. Orașul, ca și satul de dinainte de a începe să viseze, trăiește sub imperiul numericului, al funcționalului, al unei codificări stricte, dar de un alt tip. În esență, totul este „asemănător” la nivelul colectivității, dar „altfel” la nivelul individual, al detaliului. Aici se pierde libertatea ultimă (și unică pentru lumea din Santa María) de a opta pentru acceptarea celorlalți sau pentru propriul drum (în Santa María fiecare și-a ales, ca și tatăl lui Espiridión, funcția *necesară* colectivității). Oamenii sunt robii tiraniei și ai dictaturii. Detașându-se de tradiția unui tip românesc, căruia totuși îi aparține, Joaquín-Armando Chacón îl asimilează ducându-l până la ultimele sale consecințe. Tirania și dictatura nu sunt în cartea sa proiecții asupra unei țări și a unei tranșe de istoricitate, ci sunt văzute la nivelul generalizant, în timp. Orașul din preajma „îndepărtată” a miticei așezări este Civilizația prizonieră a Timpului ca Istorie concretă, ca prezent al acțiunii în permanentă scurgere. Mesajul lui Espiridión este imposibila întoarcere la esența de dincolo de cotidian. Fiecare îl recepționează și-l receptează, apropiindu-și-l. Urmărită „pe viu”, reacția îi prilejuește scriitorului – prin simpla inserție de dialog – realizarea unor savuros satirice schițe caracterologice pentru măștile timpului. „Interviewații”, ca și mulțimea dezlănțuită, își dezvăluie, în forme distincte, vidul interior, pierderea esenței, pe care o conștientizează în contact cu visul. „Savantul”, vânzătoarea, bețivul, boxerul exprimă la fel de vag, dar prin limbaje diferite, aceeași nostalgie a sinelui pierdut, dar și aceeași dramatică neputință a recuperării.

Patetismul civilizației moderne este sarcastic subliniat prin tentativele „științifice” de coborâre la nivelul comunului, a ceea ce scapă măsurabilului, cuantificării imediatului. Orice tentativă

de radiografiere, de transcendere prin interpretare (psihanalitică, sociologizantă, mitic metaforică), conchide acid scriitorul, este sortită eșecului, pentru că (în cazul lui Espiridión) rezultatele nu fac decât să confirme normalitatea, omenescul, într-o lume denaturată, artificializată. De-abia aici se întrevede suprema tiranie sugerată de parabola orașului-civilizație contemporan: tirania interesului imediat, care nu poate fi înfrântă, dictatura cotidianului care automatizează și uniformizează.

Ideea este din nou structurată cu aceeași acuratețe a trăsăturilor eliberate de balastul detaliilor, prin planuri paralele și complementare. Buimăceala lui Espiridión, purtat de Laura și de Guillermo într-un iureș al țintei finale, își are echivalentul fără echivoc în furnicarul, în viermuirea celorlalți, târâți de tirania supraviețuirii în vălmășagul acțiunilor cotidiene, care îi îndepărtează tot mai mult de țelul propus, deschizându-le de fapt noi perspective spre „mai mult” și „mai altfel” nu decât ceea ce au deja, ci decât ceea ce sunt. Oamenii au nostalgia întoarcerii (a trecutului originar și a sinelui inițial), dar prezentul le interzice recuperarea. Viața cu mersul ei înainte, și pentru tânăra Marianna, ca și pentru bătrâna soție a patronului sau pentru nonagenara Alicia de Legorreta, pentru Guillermo, ca și pentru Laura, înseamnă ancorare la țărmul prezentului, încătușare prin „odgoanele pământeste” ale necesarului de trăirea activă a clipei de azi, ce structurează un mâine.

Nimeni nu-l poate însoți pe Espiridión în periplusul său condamnat la solitudine, pentru că lumea modernă nu are timp să-și redobândească timpul interior. „Veriga pierdută, legătura dintre animale și oameni, dintre oameni și îngeri”, Espiridión nu poate pleca decât însoțit de leul Rex și călăuzit de înger. Dar nici întoarcerea efectivă, forma singulară de recuperare, nu mai este posibilă. Timpul, ca și îngerul, nu merge decât înainte, pare a conchide autorul. O dată părăsit spațiul și trădat timpul său specific, mitul nu mai există. Lăsând în urmă Santa María, de fapt Espiridión a lăsat larg deschise porțile cetății pentru intrarea calului troian

al istoriei. Timpul-durată, timpul-acțiune ucide bătrânii întemeietori, pe artizanii mitului, ai timpului-ființare (Leodegario și Romualdo), îi corupe pe tineri (Ana, Cruz, Nicasio etc.) la viața întru viitor prin concesionarea sinelui față de prezent și maculează infinitatea peisajului în care norii acoperă aproape tot cerul „cel de sus, iar munții sunt ca o parte din ei”, prin limitarea de către înaltele hoteluri de lux.

Desprinsă de visător, imaginea visului a prins contur într-o formă străină și ostilă lui, dar accesibilă și acceptată de către toți ceilalți. Văzut și trăit de toți, visul, „odgon pământesc” pentru visător, îl poate elibera. Popasul încetează și marea călătorie, singularică și totuși generală, poate începe.

După ce și-a rătăcit voit cititorul prin labirintul semnificațiilor labile, care se converteau mereu în altceva sau luau o altă orientare în momentul în care păreau să se cristalizeze, finalul cărții lui Joaquín-Armando Chacón nu lămurește, ci conturează marile întrebări legate de Espiridión Pantoja și de îngerul său. Anunțat prin cvadruplul moto al cărții, visătorul poate fi reflexivul. Reunind în sine vizionarul, gânditorul, artistul și oratorul, el nu este nimic precis din toate acestea. Este omul care părăsește drumul comun călăuzit de idee. Până la un punct, el este omul fără calități al lui Musil, care își găsește însă un tipar spiritual, pe care reușește să îl prezinte și celorlalți. Drama sa este că încearcă să iasă din cercul sacru al „cultului”, din spațiul convenției acceptate și respectate, spărgând regulile jocului și, în cele din urmă, însuși cadrul lui.

Drama oricărui visător, sugerează Chacón, este imposibilitatea încadrării. Espiridión vine din afara spațiului edenic, instituie jocul spiritual paradiziac și nu poate fi limitat la joc. El este veșnicul inițiator, pentru care mereu spațiul este prea îngust. Ceea ce comunică el este nevoia de spațiu, nevoia de schimbare, de autenticitate, dobândite prin asumarea ieșirii dintr-un existent anterior. Visătorul a ispășit această trecere printr-o moarte simbolică, printr-o lentă desprindere de sine, care a făcut din el un mesager.

Transmiterea mesajului și mai ales împlinirea lui înseamnă pierderea de sine, dăruirea întru ceilalți. De aceea, Alesul – alt mit spre care converg semnificațiile visătorului – nu poate fi urmat de cei legați cu „odgoanele pământeste.” Nemaclus de civilizație, pe care o transcende prin contemplația sa, neridicându-se până la sacralitatea / puritatea originară pe care o poartă cu / în sine, Espiridión, ca și marele maestru din romanul lui Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*, rămâne suspendat între două lumi. Ca reflexiv / creator, el este ascultat și își găsește ecou, dar nu poate fi urmat și pentru că mesajul său are un singur destinatar. Adresat către „toți”, el relevă poate cealaltă semnificație, generalizantă, a lui Espiridión Pantoja, aceea a omului pur și simplu, a tuturor dintr-unul. Depășindu-și condiția prin vis, încercând să comunice și să se comunice în cadrul civilizației – ca atâția alți eroi ai romanelor parabolice moderne –, în această ipostază a sa, Espiridión ar putea fi purtătorul propriului mesaj existențial, tulburător prin sinceritatea și dezinteresul termenilor în care este formulat și transmis, ceilalți apropiindu-și esența, și nu ideea enunțului său.

Mult mai interesant decât Espiridión este însă îngerul. Toată forța liric-satirică a scriitorului pare a fi concentrată în sugerarea (omni)prezenței lui printr-un rafinat joc retoric în jurul obiectului. Mai întâi reconstituit de imaginația unei colectivități gregare, mai apoi evocat de „veriga pierdută, legătura dintre animale și oameni”, invocat de umanitatea unei civilizații crepusculare, el refuză întruparea, apărând în final la granița dintre vis și realitate, dintre veghe și somn, dintre moarte și viață, ca o condensare a ideii (a umbrei) în acțiunea (concretă și brutală) de rețezare a „odgoanelor pământeste.”

Eliberat de inconsistența angelicului mistic sau liric tradițional, la Joaquín-Armando Chacón îngerul este investit cu o inconsistență rece, poate ușor parodică față de modelele consacrate. În universul satului, imaginea lui se dezvoltă în ipostaze familiare, dominând cele două coordonate fundamentale ale spațiului, adân-

cimea și înălțimea, cufundându-se în mare sau legănându-se în aer ori înfrățind, prin aripile sale larg deschise, cerul și pământul plajei pe care se mișcă. Insistența mesajului, ideea rece, precisă, și anume aceea de „termen”, îi convertește semnificația inițială. În oraș, îngerul devine ființa gregară, dacă nu bufonă, aparițiile sale neajutorate sugerând (de)căderea ideii.

Contactul suportului său spiritual, Espiridión, cu orașul este de fapt contactul visului spiritual, al spiritualității atotcuprinzătoare, pure, în stare de proiect, cu ipostazieri ale sale în real. De aceea și tonalitatea lirică în conturarea lui se convertește în satiricul cu nuanțe grotesc-absurde. Visul cuprinde, de fapt absoarbe, totalitatea visurilor omenirii: mitul civilizației moderne dominate de imagine și sunet (luminile orașului, filmul, televizorul), miturile trecutului cristalizate în cuvânt (al anticului cal troian, al modernului Macbeth), care sunt „asemănătoare” cu sine, pentru că sunt subsumate, dar „altfel”, pentru că niciodată „visătorii” lui nu s-au identificat cu cei ce l-au concretizat.

Din această perspectivă, absorbind mituri, *Odgoanele pământești* ne apare ca o amplă parabolă a căutării drumului, a căii de comunicare dintre acțiunea în spirit și transpunerea ei în realitate, a convertirii / alterării ideii prin materializare și, mai presus de orice, a posibilității concretizării în real. Prelungind liric-oniricul în real, finalul pesimist închide cercul posibilului: umbra îngerului, eterată întruchipare negativă (singura posibilă și negatoare în plan concret?), taie „odgoanele pământești”, toate punțile de comunicare, orice deschidere spre un alt posibil decât cel al trecerii în unicul sens al curentului.

Liric mai mult prin semnificații decât prin imagistică, reflexiv prin acuitatea și profunzimea problemelor pe care le abordează, satiric modern prin viziunea asupra realului, Chacón îi oferă cititorului nu un roman, ci un poem în proză, în care firul problematicii existenței și creației în contemporaneitate se scurge în albia atotcuprinzătoare a omenescului.

Mitul nașterii continue

O operă de erudiție, un tratat documentat (cu toate sursele folosite, dispuse pe capitole și subcapitole); un roman fascinant al Lumii Noi despre Lumea Nouă; o imagine obiectiv-evocatoare și totodată subiectiv-interpretativă a continentului ca un singur trup, din care lăcomia coloniștilor a smuls Nordul, destinându-l unei alte istorii, și a spulberat unitatea Sudului. Cartea lui Eduardo Galeano, *Memoria del fuego / Memoria focului*, este mai mult decât atât, este o creație indefinibilă, al cărei farmec și a cărei valoare incontestabilă constau în specificul ei labil, imposibil de închis între limitele unei formule estetice.

În lucrarea lui Galeano, istoria se construiește ca ficțiune cu forța cu care ficțiunea romanescă irumpe din operele marilor scriitori latino-americani contemporani. Se stabilește astfel o relație subterană evidentă între romanul continental actual și *Memoria focului*, care, într-un fel, ca atmosferă spirituală îl explică și de / în care lucrarea autorului uruguayean este absorbită ca viziune și scriitură. „Eu nu sunt istoric. Sunt un umil scriitor care ar vrea să contribuie la recuperarea memoriei sechestrare a Americii Latine, pământ disprețuit și jinduit; aș vrea să vorbesc cu ea, să-i pătrund secretele, să o întreb din ce lut a fost zămislită, din ce dragoste sau din ce viol s-a născut... Tot ce povestesc aici s-a întâmplat, chiar dacă este povestit într-o manieră personală.” Din această perspectivă, creația scriitorului uruguayean devine romanul total al aventurii spirituale și temperamentale care *este* America (de Sud). Cartea înregistrează drumul simbolic al istoriei Lumii Noi de la A AVEA (cucerind) spre A FI (dăinuind).

În viziunea lui Eduardo Galeano, istoria apare ca un continuu *temporal*, o *infiniță* „*prise de conscience*”, ca un proces de

(auto)identificare și de diferențiere, de apropiere a timpului cu modalități diferite în momente distincte: *fantasticul ca mod de existență* dincolo de timp, în atemporalitatea mitică, și *propulsarea în istorie* („istoria Americii de la sfârșitul secolului al XV-lea până în 1700” – **Obârșiile**), *construirea istoriei proprii* (secolele al XVIII-lea și al XIX-lea – **Chipuri și măști**) și *trăirea în istorie* (secolul al XX-lea – **Secolul vântului**).

Lumea mitică dezvoltată pe două puternice dominante spirituale – iubirea și setea de a fi – reprezintă spațiul pur al conștiinței, guvernat de principiile fundamentale și complementare: masculinul și femininul.

Universul mitului precolumbian este pus sub semnul generos al facerii, ca sete de întrupare, și al prefacerii până la ipostaza actuală, ultimă și ideală, a existentului, expresie a opțiunii unei voințe divine desacralizate, care (con)viețuiește cu omul în mijlocul naturii erotizate. Ființare în acest cadru înseamnă înțelegere, acceptare, (auto)mulțumire, prelungirea armoniei și a echilibrului din natură în propriul eu, în ultimă instanță existență în atemporalitate.

Istoria impusă de europeni o dată cu venirea lui Columb în 1492 este propulsarea în cronologic, ca intrare în zodia discontinuității, a rupturilor și a dezechilibrului, cucerire și subjugare continuă. Memorie a continentului, *Memoria focului* înregistrează devenirea Americii ca o istorie eminentamente activă, a acțiunii, a formelor de violență și a reacției, o istorie a formelor de rezistență mai întâi, a afirmării de sine mai apoi.

Ca sociogonie spirituală, cartea lui Galeano se structurează pe o permanentă înfruntare între două sisteme, între două etici. Etica „posesiunii”, a imperativului impus prin / cu violență, instituie „lumea care trebuie”, lumea efemeră, construită după canoanele „bătrânei” Europe și integrată logicii succesiunii formelor politice continentale. America Latină a coloniștilor este oglinda deformantă prin care se reflectă evenimentul european. Flash-ul pe

eveniment, personalitate, erou reliefează echivalența celor două istorii, până la mijlocul secolului al XIX-lea: reconchista și cucerirea Americii; Inchiziția și lupta pentru independență și unitate, mai întâi, pentru fărâmițarea „eliberatoare”, mai apoi.

Înainte de a importa miturile și produsele lumii „civilizate”, America din perioada colonială importă istoria (cu formele ei de exploatare, cu dinamica și cu formele ei de confruntare). Ea calchiază modul de existență și valorile societății occidentale. Pentru secolul al XIX-lea, istoria luptelor este grefată pe fundalul unei istorii mimetice, a existenței citadine cu moravurile (cafenele, curtezane, teatru) și cu afacerile ei (cafea, zahăr, aur și diamante). O succesiune de scene definitorii, structurate dialogic (*O piață din Santiago de Chile, Strigăte din Ciudad de México*), integrează acest teatru al „chipurilor și al măștilor” în teatrul lumii, sugerând, dincolo de aparențe, savoarea, culoarea și senzualitatea exotică specific continentală a existenței autentice, a esenței, care nu poate fi înăbușită de mimetismul formal al convențiilor, sugerat printr-o serie simetrică de scene de tip dramatic (*Înalta societate mexicană / Așa începe o vizită / Așa își ia medicul rămas bun*) sau prin *Anunțuri din presă*.

Americii mimetice, pusă sub semnul pragmatismului, orientată prin ipostaze diferite ale puterii (de la conchistadori la dictatori) spre o rapidă sincronizare cu *prezentul* european și spre identificarea totală *în viitor* cu *acest* tip de spiritualitate, i se opune America aspirației de „a fi”, guvernată de un alt sistem etic. Lumii „care trebuie” (pragmatismului) i se opune lumea „cum trebuie” (afectivitatea), scoasă din limitele înguste ale temporalului, a cărei logică este aceea a nașterii continue și ale cărei canoane le constituie tocmai formele revoltei, ca modalități de descoperire și de afirmare de sine.

Cucerită de europeni, America „indiană”, leagănul spiritual al „nașterii continue”, cucerește Europa ca spațiu al ficțiunii, chiar în momentul în care mitologia indigenă este îngenunchată

o dată cu popoarele care au creat-o. Dürer „aude” în efigiile aztece limbajul universal al artei; *Utopia* lui Morus reconstruiește modelul existenței băștinașilor și se materializează pe înseși me-leagurile sud-americane în așezările lui Vasco de Quiroga; deși redusă la Caliban, „care nu vrea cu nici un chip să se integreze”, Shakespeare aduce în *Furtuna* o ipostază a Americii; Cervantes scrie *Don Quijote* cu amărăciunea de a i se fi refuzat împlinirea în America; la Valladolid, Quevedo îl descrie pe Domnul Ban ce „se naște în Indii cu noroc.”

Mitul nașterii continue este mitul structurării unui spațiu spiri-tual *specific*, unic și unitar, atemporal, care sfidează hazardul istoric (succesiunea cronologică a evenimentelor ostile) și arbitrarul delimitărilor geografice (de la împărțirea de către papă a posesiuni-lor coroanei spaniole și ale celei portugheze, până la conturarea în secolul al XIX-lea a configurației granițelor naționale). El este simbolul eternității Americii, mitul absolut al lumii creole care își trage seva din mitologia indienilor cucerțiți, a sclavilor negri, din aspirațiile cuceritorilor subjugați. Mitul se naște din cenușa vechii mitologii indiene, din care, după ce visul armonizării cu cosmicul se stinge devorat de oracularul funest și de cântecul de luptă, rămâne vie istoria-vis, istoria-poveste. Ea singură trăiește și se întâmplă mereu în memoria poetului care „va vorbi” mereu „și îi va învăța să miroasă istoria în vânt, să o pipăie în pietrele șlefuite de râu și să-i cunoască gustul mestecând anumite ierburi, încet, fără grabă, ca atunci când mesteci tristețea”.

Mitul nașterii continue se întrupează în eroi. Ei trăiesc înfrân-gerea ca moarte a timpului lor (Moctezuma, Huaina Cápac, Atahualpa, Manco Cápac și Túpac Amaru); alege viitorul morții ca vis etern al libertății: cimarrones, nemuritorul Domingo Bioho, Jacinta, Macandal, Nanay, Canek, „regele Yucatanului”; atacă pre-zen-tul mimetic în numele viitorului autentic al Americii: Bolívar și Simón Rodríguez, și nu încetează să se nască murind pentru prezent (José Martí).

Dincolo de existența lor concretă, „nașterea continuă” devine realitate vie prin noua spiritualitate originală și viguroasă care se plămădește în / prin actul lor de revoltă. Asemenea istoriei, cultura autohtonă se naște continuu pornind de la miturile indiene, ca un gest de protest și de afirmare a supremei libertăți de a fi ea însăși. Simbolurile ei tutelare sunt Inca Garcilaso de la Vega, elogiatorul incaș al conchistei (care, „Ca și America,... s-a născut dintr-un viol. Ca și America, trăiește sfâșiat”), și Sor Juana Inés de la Cruz. În viziunea lui Galeano, Sor Juana Inés este metafora vie a spiritului american feudal încătușat de pasiunea divină și care aspiră la libertatea rațiunii.

Memoria focului înregistrează astfel triumful spiritului – (încă) îngenuncheat – asupra forței, al culturii izvorâte din miturile indiene și care și-a construit propriul mit estetic și etic, și, în fine, al atemporalului rațiunii și al afectului, opus cronologicului.

Cartea lui Galeano se încheie astfel în jurul propriului ei mesaj generos, de încredere în forța și în victoria omului asupra scăderilor sale, concretizate în răul istoriei. Amplu poem în proză, lucrarea scriitorului uruguayean clocotește de viață autentică, surprinsă cu finețe într-o variată gamă de tonalități ale discursului: de la concentrarea plină de poezie a mitului, de la tensiunea cântecului indian războinic, până la flash-urile evocatoare ale existenței moderne, cu toată savoarea ei exotică, sau la limbajul eliptic, dar sugestiv, al notei publicistice (buletin de știri, material didactic, sinteză cu titlu semnificativ).

Nu putem încheia prezentarea acestei cărți deosebite fără a aminti de succesul ei extraordinar, de cariera internațională pe care o are scrierea lui Eduardo Galeano și de emoția vie pe care *Memoria focului* a trezit-o în America și, mai ales, printre intelectualii din America Latină.

Un puzzle temporal al vocilor narrative

Primul roman publicat de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* / *Orașul și câinii* fixează în ansamblul creației scriitorului peruan cele două dominante romanești specifice acesteia: totala independență a fiecărei opere față de tipologia, mediul, formula narativă a celorlalte și gradul înalt de generalizare a problematicii abordate, exponențialitatea ei pentru omul contemporan.

În esență, *Orașul și câinii* este un roman al adolescenței, polemic față de scrierile *cu și despre* adolescenți, capodopere ale genului care ofereau o viziune unitară, cu contururi ferme asupra acestei vârste văzute liric-umoristic de Mark Twain, sumbru-realist de Charles Dickens sau Victor Hugo, ca un spațiu al experiențelor coșmarești (sociale, la Gorki; spirituale, la Dostoievski). La Vargas Llosa, adolescența apare ca o vârstă dramatică, a rupturilor dureroase de copilul de ieri și a zămislirii tânărului ca ipostază distinctă a eului. Ea este vârsta înțelegerii, dar și a senzorialului dezlănțuit, a marilor căutări și a maximei răspunderi față de sine, față de colectivitate și, nu în ultimul rând, este vârsta la care începe descifrarea responsabilității societății față de individ. Roman al adolescenței frustrate, cartea lui Vargas Llosa se constituie într-un autentic act de acuzare la adresa adulților, a societății imature care alterează vârstele fragede maturizându-le forțat, denaturându-le esența, răpindu-le poezia. Romanul vârstei se convertește astfel la marele prozator peruan în cel al RESPONSABILITĂȚII totale a tuturor față de toți / de fiecare.

Preluat din Jean-Paul Sartre, motoul romanului orientează lectura spre ideea jocul tragic, pe care pare a fi structurată întreaga operă. În romanul lui Vargas Llosa, tragică este în primul rând totala ambiguitate a celor doi termeni ai titlului angrenați în jocul

avers / revers, „înăuntru / afară”. Microclimat social, cu dormitoare, cu sălile de studiu și de mese, cu stadionul și cu clădirile sale, colegiul tinde a se substitui orașului, devenind un spațiu existențial cu o anumită ierarhie (militari de carieră, soldați în termen, elevi, profesori, clerici) care aspiră la înlocuirea stratificării sociale și a totalității convențiilor din afară cu una singură: disciplina.

Situat în La Perla, suburbie a Limei, „Leoncio Prado” se constituie astfel în orașul de la marginea orașului, în spațiul voit uniformizator al varietății individuale și totodată anihilant al valorilor absolute. În cadrul lui, absolută este norma arbitrară, regulamentul, la care nu poate fi redus umanul. Viața efectivă din colegiu devine un joc acceptat, la care în mod tacit toți trișează. Tinerii își trăiesc cu o mai mare acuitate tocmai acele inițieri care le sunt interzise, sunt „consemnați” vinovații fără vină, este recompensată delatiunea, se oficializează „vinovăția” victimei, se sancționează aspru greșeala și se escamotează crima. Ca oraș = „înăuntru”, colegiul este confruntat permanent cu orașul = „(în) afară”, spațiul-timp (trecut) al copilăriei și (prezent) al marilor inițieri erotice și al integrării sociale. Această permanentă raportare permite o dublă interpretare a semnificației „câinilor”. Ei pot fi, pentru spațiul închis, „dinăuntru”, elevii anului III, veșnic inițiabili din perspectiva celor din IV și V. Ei sunt total aserviți și îngenuncheați prin procedee ignobile tocmai pentru că mai au demnitatea lumii din afară și sunt încă legați de aceasta. „Câinii” pot fi însă tot atât de bine și adulții: militari, profesori, părinți, văzuți „dinăuntru” de către cadeți.

Ambiguitatea voită a termenilor din titlul *Orașul și câinii* presupune un alt „joc”, nu mai puțin tragic prin esența lui demascatoare: cel dintre aparență și esență, manifestat la toate nivelurile romanescului. „Joc secund” al romanului, acesta presupune contrastul ca tehnică fundamentală de construcție. Un prim nivel al său îl reprezintă opoziția dintre aspirație și realitate, dintre viziuni

nea proiectată de părinți și de copii asupra colegiului și obiectul ei real. Pentru fiecare dintre eroii-copii, proveniți din cele mai variate peisaje posibile, colegiul reprezintă altceva, semnificațiile sale individuale convergând către cea generală, a salvării de / din universul apăsător al orașului, al adulților, din cadrele limitate ale lumilor care, în diversitatea lor, rămân unitare prin totala lipsă de orizont. Pentru munteanul Cava, gimnaziul pare a constitui evaziunea din imperiul muncii abrutizante; Jaguarul vede în colegiu salvarea din lumea murdară în care eșuase, ca victimă a celui mai pur sentiment; „Sclavul”, Ricardo Arana, acceptă o școală a curajului și a bărbăției, contrară structurii sale, ca unic mijloc de ieșire de sub incidența apăsătoarei autorități paterne; „poetul” Alberto se supune hotărârii tatălui tocmai pentru că încearcă astfel să scape de povara discordiei din casa părintească și de amintirea primei iubiri, ratate.

Inițial, opțiunea elevilor pentru colegiu este o luare de poziție împotriva valorilor oficializate în relațiile dintre generații, valori transformate în forme de opresiune morală. *Autoritatea părintească* se convertește în teroare (pentru Arana) sau este resimțită de copil ca simplă simulare (în cazul lui Alberto), *respectabilitatea* ascunde promiscuitatea cuplului, îndeobște dezbinat, *credința* ia masca îndureratei circumstanțe la mame sau este negată prin mondenitatea taților, *ordinea socială* nedreaptă anulează posibilitatea alegerii unui alt drum în viață.

Văzut din punctul de vedere al părinților ca o școală de morală și de disciplină, iar din cel al copiilor ca o plută de salvare din cotidian, colegiul se revelează a fi de fapt caricatura tragic-grotescă a ambelor ipostaze. El este pentru elevi un spațiu agresant al eului, un univers concentraționar, este labirintul care devorează diversitatea umanului. Prin vocile militarilor de carieră, gimnaziul reprimă individualitatea transformând dialogul în ordin, substituind afectivitatea cu patriotismul de paradă, refuzând înțelegerea cerințelor unei vârste, înlocuind idealul individual cu

modelul stereotip. Acțiunea psihic-modelatoare a colegiului este deturnată de la sensul ei inițial. Dezvoltarea personalității se convertește în nivelarea ei prin reducerea la absurd. Comunicarea se anulează prin înlocuire, la toate nivelurile ei, cu raportul de forță. Copiii descoperă și torturează colegii mai slabi; ei devin *câini* și îi convertesc în „câini” pe cei mai slabi dintre cei mici. Elevii (în principal membrii Cercului) îi terorizează pe profesori, militarii impun brutal cadeților o disciplină crudă.

Existența întregului colegiu se organizează ca un alt joc, mimetic, desfășurat pe aceleași două niveluri: al convenienței afișate ca regulă și al adevărului de dincolo de ea. Structurarea epicului în planuri temporale distincte și pluralitatea vocilor narative conturează complexitatea ireductibilă a acestui adevăr care irumpe cu violență din spatele coloanelor în marș și al uniformelor de paradă.

Existența „oficială” este înregistrată pe un ton care se vrea neutral de către o voce „din rânduri” și este plasată în planul unui prezent exasperant prin monotonie: deșteptarea, încolonarea, masa de dimineață, încolonarea, cursurile, examenul, încolonarea, slujba bisericească, permisiile, încolonarea. Diversitatea psihologică a unei vârste – reprezentată de cadeții anului al V-lea – sfârșită de coerența voit obiectivă a acestui timp. Proiectat de militari a fi lipsit de acțiune, acest interval cronologic se dispersează într-un adevărat puzzle temporal al vocilor care *rămân* distincte în ceea ce devine timpul (re)trăirii „din afară” (planul depărtat al copilăriei) și „dinăuntru” (plan al apropielii adolescentin). În grup sau individual, cadeții acționează, iar acțiunea lor ia aspectul revoltei împotriva constrângerii. Mimând supunerea, prin violența excelselor din spatele disciplinei „jucate”, ei dau expresie unei duble negații: a vechiului eu, marcat de candoarea juvenilă și de poezia primelor experiențe, dar și a modelului impus. Lumea colegiului se constituie astfel într-un univers al trăirii în inautentic, al supra-viețuirii prin acreditarea unei anumite idei despre sine. „Jocul”

înăuntru / afară se manifestă astfel în forma sa cea mai dramatică în plan psihologic, între esența reală a individului și imaginea oferită celorlalți. Jaguarul, victimă a vicisitudinilor sociale în existența din afara colegiului, ajunge înăuntru acestuia conducătorul Cercului și torționarul Sclavului și al „câinilor”; Alberto, băiatul de familie, se convertește în condeierul romanelor licențioase pentru a-și ascunde reala slăbiciune; Sclavul acceptă tortura morală din neputința de a acționa în spiritul celorlalți; Cava, Crețul, Boa și Vallano își pun forța fizică în slujba ascendentului moral al Jaguarului. Pentru toți, violența și excesele devin forma de apărare împotriva agresivității exterioare: a regulamentului rigid, a disciplinei, a împovărătoarei bunăvoințe sau a opacității părinților față de o anumită vârstă.

O altă formă de apărare „activă” a eului dinăuntru colegiului o reprezintă orașul ca spațiu din afară, plasat în trecutul apropiat. Dar și acela este o lume deformată chiar prin modul în care eroii o reconstruiesc. Ea apare pentru toți ca o ficțiune a unui spațiu-timp polemic față de trecutul îndepărtat, de copilărie, dar și față de cel apropiat, de adolescența din colegiu. Ca mediu al marilor inițieri clandestine și al mimării vechiului dialog cu familia – reluat mecanic și golit de conținut –, el este spațiul artificial, al maturizării forțate, opus atât spontaneității copilăriei, cât și purității adolescenței. Inautenticitatea, jocul aparențelor marchează pentru erou cele două ipostaze afective ale Orașului: cea *erotică*, redusă la îmbrățișarea profesională (la Picioare-de-Aur), sau iubirea „fabricată”, de o clipă, a cadetului (Alberto), și cea *familială*, resimțită ca mediu al farsei **supunerii** (Arana) ori a „**înțelegerii**” (Alberto).

Orașul înseamnă însă și dezlănțuirea frenetică a vieții, a simțurilor, culoare, senzorialitate – poate chiar cu o anume tentă afectivă, complice. Viziunea tânărului asupra acestuia convertește orașul într-o cutie de rezonanță cu multiple nuanțe, în concordanță cu starea sufletească a eroilor:

– un mediu văzut voit obscen („În timp ce *traversa* Piața Victoria, enormă și plină de lume, zărindu-l pe Inca, monumentul de

piatră care arăta orizontul, și-a adus aminte de erou și de Vallano, care spunea: Manco Cápac e un codoș, cu degetul lui arată înspre Huatica.”);

– spațiul cu o anumită poezie melancolică ce trădează vibrația interioară de aceeași factură („Merge pe Paseo Colón, pustiu ca o stradă de pe altă lume, anacronic cu casele lui cubice din secolul al XIX-lea, care adăpostesc doar simulacre de familii bune, cu fațadele devorate de inscripții, cu carosabilul fără mașini, cu bănci deteriorate și cu statui.”);

– locul cu un alt tip de vitalitate decât colegiul.

În această accepție, orașul ar putea să fie cadrul împlinirii aspirației spre ieșirea absolută din sine și din atmosfera procustian-limitativă a colegiului. Ca atare, el rămâne însă de neatins, un simplu spațiu de trecere, iluzoriu, înregistrat și depășit „din mers”, ca și speranța însăși a evaziunii.

În Universul contrastelor absolute, condiția adolescentului vargasllosian se revelează a sta sub semnul lui Iona. Pentru erou nu există ieșire. Salvarea dintr-un mediu inautentic prin pătrunderea într-altul propulsează vârsta fragedă, lipsită de cunoașterea și de discernământul unei autentice experiențe culturale și afective, în marasmul unui alt mediu și mai degradant și mutilant pentru eu. Prin perspectiva celor trei – Jaguarul, Alberto, Ricardo Arana, replici pentru *Adolescentul* lui Dostoievski –, Vargas Llosa abordează complexa problematică a opțiunilor omului modern, surprins în ipostaza concretă a unei vârste și în relațiile sale cu lumea instituționalizată: familia, școala, armata. Reuniți, acești cadeți reprezintă poezia, violența, vulnerabilitatea vârstei absolutizărilor și, oricât ar părea de paradoxal, în ciuda evidentelor deosebiri, aparțin aceleiași familii spirituale a frustraților. Toți trei sunt, din motive diferite, deposedați de copilărie.

Pe Jaguar, condiția sa socială, sărăcia și solitudinea îl împing la hoție și la compromisul moral, care îi marchează adolescența. Ricardo Arana intră în viață cu complexul unei existențe mutilate

de o prea târzie și abuzivă autoritate paternă, cu coșmarul unei copilării rănite de violență, cu neputința de a-și depăși o sensibilitate plină de tandrețe și de candoare. Alberto târăște după sine în colegiu imaginea unui trecut de opulență, a unei copilării al cărei prea plin a fost brusc întrerupt de orgoliul părintesc egoist și prost înțeles. Absolutizând, toți trei își construiesc câte o mască. Jaguarul își asumă rolul ingrat al celui temut și o face prin violență, obscenități, răutate gratuită și mai ales prin excesul de forță fizică. De fapt, încă de la „botez”, el lovește, jignește, fură, pentru a nu fi el cel atacat, umilit, deposedat de ale sale. În lumea aspră a colegiului, Jaguarul instituie, dincolo de autoritatea violenței, un anumit cod moral al cuvântului respectat, al solidarității care explică, dar nu poate să și justifice crima. Chiar dacă el își constituie din cadeții anului V o familie, ca substitut patetic al celei absente, și chiar dacă acționează în numele ei și al acestor principii morale, Jaguarul nu poate fi absolvit de vină.

Alberto și Ricardo Arana sunt firile slabe, vulnerabile. Ei reprezintă cealaltă alternativă în confruntarea umanului cu forța degradantă. În absența puterii fizice, dar și a ascendentului moral bazat pe forță și a codului impus de Jaguar, cei doi admit compromisul. Ei opun „eticii” forței promovate de Jaguar, morala supraviețuirii. Sclavul se recunoaște învins și refuză lupta cu colectivitatea adaptabililor, a celor puternici; el își asumă condiția de victimă a farselor, a mai micilor sau mai marilor răutăți, a violenței și a terorii psihice. Provenit dintr-un alt mediu, cu un anume orgoliu al ascendenței, Alberto optează pentru o virtuală influență morală care să-i ascundă efectivă slăbiciune. El devine „poetul”, dar, ca în orice lume a valorilor inversate, o caricatură a creatorului. „Poetul” este scribul „operelor” de consum din dormitoare și al scrișorilor de dragoste stereotipe. Mai rafinată, aparținând unui plan „estetic-intelectual”, concesiile sale nu este, în esență, distinctă de cea a Sclavului. În absența comunicării reale, Alberto mimează un soi de autocomunicare, care este însă deturnată de la conținut

tul și de la finalitatea sa firească. Prietenia Sclavului cu Alberto sugerează tocmai afinitatea lor spirituală.

Tot o înrudire și de aceeași factură o trădează și iubirea celor trei protagoniști pentru aceeași fată: Teresa. Prin erosul urmărit din perspectiva trecutului îndepărtat (iubirea Jaguarului pentru Teresa), a unui trecut apropiat, din colegiu (iubirea împărtășită a lui Alberto și iubirea aspirație a Sclavului), a viitorului de după colegiu (căsătoria Jaguarului cu Teresa și noua relație a lui Alberto), este dezvăluită nuanțata diferență de structură dintre cei trei tineri. Jaguarul rămâne omul trăirilor dezlănțuite, absolute, al iubirii unice, fidel sieși și celorlalți, indiferent de prețul sau de aspectul pe care îl ia acest devotament; la el este vorba de respectarea cu fervoare a unui cod etic, de o rigiditate ce depășește firescul omeniei: un cod mai întâi al hoțului, după aceea al tânărului întreținut și mai apoi al solidarității până la ultimele ei consecințe, cod pe care autorul nu-l aprobă, dar a cărui fermă aplicare de către erou o reliefează constant. Într-un fel, alături de Gamboa, Jaguarul este unicul erou exemplar pe care un asemenea spațiu al inexemplarității îl poate propune.

Ca erou, Jaguarul este exemplar prin dimensiunea și prin adâncimea răului, a violenței și a obscenității dezvoltate paroxistic în lumea interioară a adolescenței, dar și ca individ care, spiritual, își găsește puterea de a domina și de a părăsi spațiul Subteranei din sine și de a alunga tentația celei din afară.

El este un fel de „floare de mucigai” care se dezvoltă parcurgând toate treptele inițierii în păcat, pentru ca în cele din urmă să se deschidă, purificată prin recunoașterea și depășirea păcatului capital, spre o existență cinstită, fără a-și nega / trăda trecutul maculat (pe slăbănogul Higueras, despre care îi povestește și Teresei).

Alberto și Ricardo Arana sunt și în universul lor afectiv oamenii compromisului, pentru care Teresa constituie miracolul feminității și al sentimentului descoperit „dinăuntru,”(l spațiului

concentraționar) și în momentul de criză sufletească. Sclavul apelează la un intermediar, iar Alberto își asumă această condiție și se complace chiar în situația incomodă de „a răpi” iubita colegului, poziție care nu-i pune probleme de conștiință decât în momentul în care delicatețea posturii sale este subliniată prin moartea camaradului înșelat. În lipsa termenului de comparație, el proiectează asupra fetei urâțele din mahala aspirația sa erotică, declarându-și dragostea numai atunci când eventuala iubire ar putea fi periclitată de prezența Sclavului. Ca și Jaguarul, în fața situației limită, Alberto își apără prietenia. El este solidar cu Sclavul, dar în prea târziu, atunci când totul devine inutil, iar adevărul lui Ricardo Arana ajunge sinonim cu memoria unui defunct și nu mai poate fi afirmat decât cu prețul trădării întregului an.

Gestul pe care îl face Alberto în numele prieteniei pentru Ricardo Arana constituie în sine un act de curaj, dar nu este oare maculat de o dublă trădare monstruoasă? Denunțând și supunându-se apoi presiunii șantajului, Alberto își trădează colegii și mai apoi pe sine însuși, căutătorul adevărului care fusese, devenind, iremediabil, omul vândut aparențelor. Cui i-ar mai fi servit însă adevărul și care este acesta? Cine sunt Jaguarul, Alberto, Ricardo Arana? Nu este oare prea mare prețul adevărilor lor? Iată numai câteva dintre problemele puse de romanul lui Vargas Llosa.

Interpretat din perspectiva lor, *Orașul și câinii* este o parabolă complexă pentru oricare spațiu concentraționar, pentru orice univers al subteranei care estompează frontierele dintre bine și rău, maculează sufletele, pervertește marile adevăruri. În același timp, cartea este și o metaforă a căutării sensului devenirii, o punere dramatică sub semnul întrebării a posibilității de redempțiune, a necesității înseși de a provoca adolescenților grave seisme sufletești.

Prin cei trei eroi centrali, romanul scriitorului peruan sugerează trei direcții existențiale distincte. Posibilitatea regăsirii și a afirmării sinelui în existența socială este ilustrată în cele două

ipostaze specifice ale sale prin Jaguar și prin Alberto și infirmată prin destinele lui Ricardo Arana și Gamboa. Prin Alberto, asistăm la (re)integrarea totală, ca reluare a vechiului curs al existenței. Copilul de pe Diego Ferré, protagonistul iubirii neîmpărtășite pentru Helena, se reîntoarce în cartier printre prieteni, pentru a-și relua locul și vechea poziție socială; de fapt, el se înecă în convenție, nimicindu-l pe sincer revoltatul Alberto prin acceptarea drumului *ales* pentru el. Cu aceste semnificații suplimentare, Alberto ridică problema utilității unei inițieri de tipul celei căreia i-a fost victimă, pune sub semnul întrebării autenticitatea unor lumi relativizante, așa cum este cea a colegiului și așa cum este propriul univers interior al tânărului ușuratic, pentru care sentimentele se schimbă și se neagă o dată cu condiția socială în care este – temporar și parțial – integrat. Jaguarul își *alege* singur drumul, ca negare a vechiului eu.

Din perspectiva lui, răsturnând valorile inversate, finalul repune lumea în picioare. Scos din universul concentraționar, adevărul său latent, ca individ marginalizat, se afirmă prin integrarea reală. Personaj dilematic al romanului, construit din lumini și umbre, Jaguarul pare a ilustra complexitatea umanului. Autor al unor fapte reprobabile, la sfârșitul ciclului său inițiat, încheiat după absolvirea colegiului, el se revelează a fi (fost) constant omul ale cărui premise morale au fost în esență justificabile, alterarea sa fiind mereu reflexul unor date exterioare, străine eului său autentic.

După ce a furat pentru a-și putea afirma – prin tandrețea gestului – iubirea, după ce a înșelat buna credință a nașului ca să poată subzista într-un mediu promiscuu, și-a desăvârșit regăsirea de sine la „Leoncio Prado”, dar cu prețul crimei. Prin Jaguar și prin devenirea acestuia, Vargas Llosa atacă o întregă societate, cu o strictă stratificare social-economică, cu un nivel de trai care poate împinge și la furt, și la înșelăciune și chiar la omucidere. Indirect, eroul pune atât tulburătoarea problemă a impactului societății

asupra eului, cât și pe aceea a căilor și a prețului redempțiunii. Omorându-l pe Slav, Jaguarul a ucis de fapt delațiunea și poate și slăbiciunea; o dată cu aceasta, el a anihilat însă și o parte din sine, răul. Crima lui a fost astfel purificatoare și expiatoare. Ea a fost resortul sufletesc care l-a îndepărtat de falsele accepții ale camaraderiei, ale solidarității și ale dreptății, pe care le construisese în absolut, în absența oricăror modele concrete, dar și a unei doze de îngăduință care să-i reveleze adevărata omenie. Pe de o parte, crima i-a evidențiat natura reală a celorlalți și sentimentele lor de dincolo de spaima pe care le-o întreținea, pe de altă parte, i-a dat forța morală de a respinge vechiul drum, de a părăsi calea lui Higuera.

Asasinatul, ca act suprem contra condiției umane, aduce în discuție tema inepuizabilă a justiției, posibilitatea individului de a(-și) face dreptate, de a condamna și de a ucide, a dreptății înseși, într-o lume în care există victime și călăi, torturați și torționari, a absurdului de a putea fi eliberat de RĂU, suprimând viața, libertatea majoră a celuilalt.

Destinele conjugate ale lui Arana și Gamboa ilustrează condiția victimelor ca altă fațetă a reclusiunii. Uciderea Sclavului, eul mutilat și îngenuncheat de absența afecțiunii – înlocuite cu forța brutală –, alungarea lui Gamboa, omul aspru, dar drept, credincios unor principii, aduc în discuție tocmai condiția umanului în ipostaza purității inițiale și consecvente. Vargas Llosa refuză răspunsurile în romanul său, el pune întrebări tulburătoare, valabile nu numai pentru un spațiu, ci pentru întreaga lume, și nu doar militară. În ciuda voitei obiectivității, atitudinea fermă a autorului transpare continuu prin însăși tranșa de viață selectată din complexitatea realului. Structurat pe două părți, romanul este construit pe alternanța continuă afară / înăuntru, care se suprapune parțial pe opoziția trecut / prezent, vocile succedându-se cu totala libertate a intervenției din dialogurile adolescenței.

Aparent dinamită de aleatoriul absolut, simetria marilor construcții romanești se menține aici prin realizarea unei rafinate gra-

dații interioare axate pe concentrarea și esențializarea epicului, redus la zece secvențe narative egal distribuite în cele două părți (pentru planul prezentului narațiunii) și alte treizeci și trei pentru cel al trecutului (apropiat și depărtat). Conținutul capitolelor urmează capricioasa înlănțuire a votelor gândirii adolescente. Acumularea evenimentialului reliefează neașteptate conexiuni. De exemplu, în Partea I, capitolul I, furtul subiectelor de către Cava se produce în noaptea în care Sclavul și Alberto fură un veston – deschidere simultană spre prietenie și trădare; cap. II din aceeași parte dezvoltă epicul cu episodul examenului, alternând trecutul și prezentul în colegiu; cap. III, în aceeași perfectă succesiune înăuntru / afară, ca și primul capitol, oferă noi relații despre protagoniști; cap. IV, simetric-contrastant cu cap. II, dezvoltă planul trecutului, dar în Oraș, iar cap. V, ca și cap. III și VII, reia alternanța, pentru ca VI și VIII să se închidă asupra epicului din colegiu etc.

Realitatea selectată pentru fiecare dintre aceste secvențe devine demascatoare și este incriminată de autor prin viziunea proiectată asupra evenimentelor. Două perspective alternează în roman, evidențiind incompatibilitatea și incomunicabilitatea celor două lumi: aceea a copiilor care *văd* grotesc deformată lumea adulților – pe care o *simt* monstruoasă – și aceea a adulților, care înregistrează prea târziu tragicul și promiscuitatea pe care le-au implantat în existența copiilor, dar ale căror evidențe le resping consecvent în numele unei scabroase convenționalități. Recursul la imaginea proiectată prin oglinzi paralele denunță farsa existenței convenționalizate, prin sublinierea deja menționatului contrast între aparență și esență, în jurul căruia se structurează întregul roman: prospectul liceului consultat de familia Arana și mediul real de existență al cadeților, acțiuni prevăzute (examenul, întrecerile pe stadion, vizionarea unui film) și cele desfășurate, premisele logice ale anchetei enunțate de Gamboa și rezultatele anunțate oficial, confruntarea dintre Garrido și Gamboa, discursul lui Pitaluga, complementar, prin lipsa conținutului, cu cel al colonelului.

Mai mult decât oriunde altundeva, la Mario Vargas Llosa lexicul incriminează realitatea prezentată în chiar momentul circumscrierii ei. Schițat îndeosebi prin asocierea epitetelor inedite, peisajul moral descris capătă consistența și conturul schimbător al peisajelor în cuțit. Farsa defilării, expresie suprem demascatoare a spiritului militarist și a ținutei de paradă, emblematică pentru starea de spirit din colegiu, este virulent atacată prin recursul la acest tip de epitete, dar și prin alternanța – specifică lui Vargas Llosa – dintre stilul direct și cel indirect: „Nici pe colonel nu-l vedeam, dar ce mai conta, doar îl știm pe dinafară, la ce și-o mai fi dând părul cu fixativ când are o așa claie, să nu-mi ziceți mie de ținuta militară când mă gândesc la colonel, dacă-și dă drumul la centură, i se revarsă burta până jos, mureai de răs dacă-l vedeai ce față are! cred că singurul lucru pe gustul lui sunt ceremoniile și defilările. Uitați-vă la băieții mei, tot unul și unul, bum, bum, bum-bum, începe cirul, și acum dresuri de câini, purici, elefanți echilibriști, bum, bum, bum-bum. Cu glăsciorul ăla,... ăsta nu-i glas de militar, eu aș fi fumat tot timpul ca să răgușesc. Nu l-am văzut niciodată la manevre și nu mi-l pot închipui în tranșee, dar la ceremonii, e un as, rândul trei nu-i drept, cadeți, fiți mai atenți, domnilor ofițeri, ceva mai multă armonie în mișcări, cu ținută și seriozitate, pământău!”

Reproducerea cu evidente funcții parodice a discursului (colonelului și al lui Pitaluga) și receptarea lui mediată subliniază dramatica lipsă de conținut a unei instituții și a unei forme de învățământ, fapt indirect recunoscut și de către militarii care, simțindu-se lezați, au ars în curtea colegiului cartea lui Vargas Llosa, la prima ei difuzare în Peru. Focul aceluia rug aprins de militarii peruani s-a stins de mult, nu însă și ridicolul care a pârjolit lipsa de omenesc și nici marile dileme în fața cărora își pune Vargas Llosa cititorul.

Ficțiunea ca mod de existență

Sucesiune de imagini cărora li se refuză focalizarea, *El Shablador / Povestășul* nu urmărește concret mobiluri sau evoluții, ci pune în discuție o anumită problematică, ilustrează unele idei. Romanul lui Mario Vargas Llosa se folosește de anecdotic în mica măsură în care acesta poate arunca reflexe sau poate dobândi semnificații pentru convertirea reversibilă a realității în ficțiune.

Tehnica sa, împrumutată parcă din arsenalul fotografului artist, este aceea de a nu oferi „poze” ale obiectului abordat, ci imagini ale lui, văzute din perspective diferite, în jocuri de lumini și umbre și în mișcare. Epicul devine astfel pretext. Tema, în măsura în care s-ar putea distinge una singură pe fondul dinamic al romanului, o constituie aici ficțiunea, iar eroul unic, privit printr-un sistem de oglinzi paralele, este povestitorul. Romanul se structurează astfel pe mai multe perspective – Mascarita, naratorul, Institutul de Lingvistică (soții Schneil) –, proiectate asupra unei unice realități: indienii *machiguengas*. Realitate a pădurilor Amazoniei, machiguengașii, ca orice sistem existențial primitiv intrat în obiectivul vechii civilizații de tip european, sunt mitizați de două forme de cunoaștere și disputați de două atitudini exterioare.

Romanul lui Vargas Llosa pune deci indirect o problemă de opțiune, de găsimă a unui echilibru în abordarea culturilor minore, care să nu fie condamnate nici la „progresul” prin aculturație, nici la menținerea lor în condiția de „muzeu de antichități antropologice”, ci să fie lăsate *să fie ele înseși*.

Atitudinea „civilizatoare” reprezentată de Institutul de Lingvistică propune progresul rapid și recurge la o cunoaștere obiecti-

vă. Ea înregistrează manifestările exterioare, fără a pătrunde însă esența spiritualității specifice machiguenșilor. După o viață petrecută în jungla Amazoniei, soții Schneil apar patetici prin eșecul lor de a-i fi studiat pe machinguenși, fără a-i cunoaște, de a-i fi fixat în „fotografii”, fără să fi obținut vreodată „radiografia” societății și a spiritualității lor. Înregistrând manifestările exterioare ale unei culturi, ei îi aplică perspectiva / reperele civilizației noastre: logica monovalentă, sistemul nostru existențial și valorile noastre morale, tipul occidental de comunicare strict codificată.

Familiarizați cu comunicarea de tip dialogal, ei au pierdut savoarea tragică / comică a monologului; trăind în cotidian, nu pot avea fiorul ceremonialului spunerii; mercantiliizați și uscați sufletește, ei nu pot trăi în ritmul și pe toată durata ficțiunii. Obișnuiți cu o retorică fixă a discursului și cu o logică pragmatică a enunțului, ei resping libertatea subiectivității afectelor și a asociațiilor aleatorii de idei și de teme, povestea care naște din poveste, realul înecat în pasta groasă a fabulosului. „Foarte curând, Edwin Schneil a fost mai interesat nu de povestaș, ci de atenția fascinantă, extatică, cu care indienii machiguenga îl ascultau, sărbătorindu-i glumele cu îndelungi hohote de râs sau întristându-se o dată cu el.”

Prin soții Schneil, Vargas Llosa condamnă surzenia spirituală a civilizației moderne, care nu găsește calea de comunicare reală cu un alt tip de spiritualitate. Antropologul contemporan nu mai știe să *asculte*, de aceea POVESTAȘUL rămâne pentru el ficțiunea INTERZISĂ / UITATĂ. În obiectivitatea lor științifică, povestirile soților Schneil despre machiguenși au completitudinea și monocromia pozei de dicționar. Imaginea lor asupra acestui neam este reală, dar reductivă, interesantă, dar plată prin staticul ei, lipsită de relief autenticității. Pentru ei, machiguenșii sunt o realitate clasată, cu un trecut cunoscut și cu un viitor unic și previzibil, cantonată în limitele unei existențe (noile așezări) care îi confirmă această devenire. Existența în aceste așezări și dincolo

de ele, în tot spațiul mechuenga, a povestașului, a purtătorului unui tip de spiritualitate care infirmă ideea stabilității, transformă însă imaginea plăsmuită de antropolog într-o ficțiune verosimilă, datele omului de știință se convertesc în povestiri, iar el ajunge un povestaș pentru un auditoriu civilizată al modului de viață al „rudelor” amazoniene.

Punând-o între paranteze ironice, Vargas Llosa atacă și poziția indigenistă de tip Valcárcel, care propunea o imagine falsă, dar nu prin reducere, ci prin absolutizare, o altă variantă a unicei „povești” despre o realitate bine cantonată în propria ei istorie, cu rădăcini în trecut și cu un prezent-punte spre același viitor.

Condamnându-le deopotrivă, Vargas Llosa nu oferă soluții, ci propune în romanul său o fascinantă alternativă: abordarea culturilor primitive de pe poziția apostolică a „respectului”. Protagonistul ei, un amestec bizar de Quijote și de apostol amazonian, este antieroul Saúl Zuratas. Zis și Mascarita, Zuratas este omul din penumbră, conturul real al unui profil care incită la a fi inventat. Personaj profund simbolic, el este plasat încă de la început sub semnul imaginii, al clarobscurului care impune interpretarea: „Am hotărât ca povestașul din fotografia lui Malfatti să fie el. Căci, obiectiv vorbind, n-am nici o posibilitate de a afla.” „Real” (= cert) în planul ficțiunii este substratul anecdotic al lui Saúl Zuratas, evreul din Breña, cu jumătate de față acoperită de un nev vinețiu și cu un destin care se lasă reconstituit, dar nu și descifrat. Până la sfârșitul romanului, el rămâne Mascarita, mășcuța care ascunde o conversiune. Devenirea eroului pune problema autenticității, a adevărului eului. Mascarita, descendentul unui neam de creoli, cu rădăcini în pădurile amazonice, este convertitul de moment în student de tip occidental sau urmașul unui neam rătăcitor, cu o educație occidentală, este convertit pe viață la existența și la ritualurile mechuenga?

În ciuda faptului că se completează reciproc, ambele ipoteze se dovedesc insuficiente. Mascarita este un convertit și, în același

timp, un apostol. Ființa la care până și fizicul trădează dualitatea (întuneric și lumină; benign și malign; minoritarul / exclusul și omul care își refuză viitorul strălucit oferit de o societate de tip occidental) propovăduiește stabilitatea, stagnarea, limitarea existenței unei întregi societăți la reluarea ciclică a istoriei-trăire, a istoriei-afect, scoasă din timpul obiectiv al evenimentialului „civilizator”.

Demersul său spiritual reface traseul singular pentru societatea contemporană de la mitizarea unei realități – colectivitatea și spiritualitatea machiguengas – până la impunerea și la existența în / prin mit chiar în cadrul acestui univers. Saúl Zuratas hiperbolizează o unică realitate: lumea machiguenga, până când aceasta îl absoarbe în ea însăși și-i devoră succesiv relațiile cu lumea exterioară, anulându-i propria-i identitate. Evoluția sa o urmează în linii mari pe aceea a lui Gregor Samsa din *Metamorfoza* lui Kafka. Pornind de la substanța livrescă a nuvelei kafkiene, eroul lui Vargas Llosa este însă cel care optează. El este cel care își construiește o identitate, (re)actualizând o funcție. Marginalizatul, exclusul devine indispensabil unei societăți, ficțiunea individuală prelungind existența *reală hic et nunc* a colectivității: „am fost foarte mișcat de imaginea trainică, poate chiar legendară, a acestor povestași care, sub simplul și străvechiul pretext – treabă, necesitate, manie omenească – de a istorisi întâmplări, erau seva și liantul care făceau din indienii machiguengas o societate, un popor de ființe solidare și care comunică între ele.”

Redescoperind ficțiunea ca mod de existență individuală, de conciliere a ființei sale estropiate cu lumea exterioară, dar și de împăcare a lumii exterioare cu ea însăși, Mascarita prelungește de fapt modul de existență al întregii colectivități. Numai prin „istoriile” sale aceasta poate continua să-și mențină identitatea și autonomia spirituală, unica formă de rezistență față de sferile „civilizatoare”, în angrenajul cărora machiguengasii nu pot fi integrați atâta timp cât își ascultă și își apără prin tăcere „povestașul”.

În romanul lui Vargas Llosa, povestașul devine astfel o instituție, iar ficțiunea pe care el o întrupează, „ceva primordial și de care depinde existența însăși a unui popor.” Interpretată astfel, cartea scriitorului peruan se convertește într-o fascinantă parabolă a ficțiunii, a relației ei (în ipostaza de mit) cu realitatea, a funcției sociale, a condiției ficționarului, a raportului dintre biografic și zicere, adică în romanul total al actului de comunicare. Convertind realul în ficțiune („cel puțin asta-i ce-am aflat eu”) și conferindu-i ficțiunii atributele realului în plină desfășurare (prin absorbirea trecutului și prin anularea viitorului în magma unui prezent fabulos), povestașul duce cruciada singulară a creatorului care apără „spiritul”, „credința”, „subconștientul”, „temelia felului de a fi” al „unui neam.”

Povestașul (= ficționarul) afirmă și salvagardează un tip de spiritualitate. El este purtătorul de cuvânt al unei conștiințe de sine (transmițând veștile, alungă singurătatea, întărește încrederea în valorile existenței, confruntă și îmbogățește experiențe existențiale similare). Mai mult decât atât, povestașul este cel care apără un neam perpetuând în timp o conștiință teoretică proprie despre lume (lumea eternelor începuturi cristalizate în mit, lumea în care sacrul asigură existența profanului: „Dumnezeu este aerul, apa, hrana, o necesitate vitală, ceva fără de care viața n-ar fi posibilă.”).

În *Povestașul* lui Mario Vargas Llosa, omul superior își asumă funcțiile ficțiunii. Pentru a le concretiza, Saúl Zuratas renunță la propria spiritualitate, jertfind-o pentru afirmarea spiritualității unui popor. Evreul rătăcitor se convertește în profet (impunând o instituție) și apostol (propovăduind valori umane care dau sens vieții, transformând renunțarea melancolică în bucurie a existenței). Aceasta din urmă s-ar putea traduce prin fascinația ficțiunii: „farmec al cuvântului”, „redută de loialitate față de credințele proprii”, „greutatea tradiției [care] cântărește mult mai puternic pentru ei decât toate celelalte.”

Forță de îmbunătățire a lumii, ficțiunea apare în roman și ca un factor activ, ca expresie a unei forme subterane de Antidestin. Ea este o ripostă în plan spiritual față de atracția pe care o exercită moartea asupra individului și civilizația – moarte prin constrângere – asupra colectivității. Ficțiunea constituie astfel un suport al vieții interioare, singura reală pentru eul primitiv sau un substitut al existenței înseși pentru creator. Anulându-și propria personalitate și identitate, Saúl Zuratas le-a înlocuit cu o ficțiune existențială, cea a povestașului. „Metamorfoza” sa este o replică evidentă la microromanul kafkian. Soluția lui Zuratas, polemică față de Kafka, este aceea a convertirii tarei, a urâtului, a stării de disconfort spiritual, a limitei și a elementului negativ în deschidere absolută și în afirmare. Salvarea de sine prin afirmarea valorii scoate din impas și colectivitatea, care îl absoarbe pe creator o dată cu această realitate eternă, pe care el i-o oferă. „Nu apărau instituția, pe povestașul în sine. Îl apărau pe el! La cererea lui, firește. Ca să nu trezească în nici un fel curiozitatea indianului viracocha în legătură cu acest extraordinar altoi al tribului. Iar ei făceau după cum le ceruse el, de atâția ani, adăpostindu-l într-un tabu care se extinsese la întreaga instituție, la povestașul în sine.”

Povestașul Mascarita este aparent eroul central al romanului. Prezentat în capitolele impare, el nu este însă o „realitate” romanescă în sine, ci o imagine, propria sa proiecție reflectată în memoria eului narator. Imaginea din imagine, personalitatea lui prinde contur conform vulturilor capricioase ale memoriei involuntare, evocate în roman cu o ușoară undă de ironie. Afirmății ca / „Memoria este o adevărată capcană: îndreaptă și potrivește trecutul în funcție de prezent.” / sau / „Subiectul nu-mi mai ieșise niciodată din minte. Revenea după oarece vreme ca o veche dragoste nemistuită cu totul, al cărei joc devine iute vâlvătaie.” / revelează tehnica de îmbinare în roman a fotogramelor care au în obiectiv devenirea povestașului Mascarita. Eul narator intră în imagine (*fotografia* lui Malfatti) și coboară în trecut. Constituit

din reperele profund subiective ale trecutului, timpul captoarelor împare este timpul mitic individual, acela al înțelegerii ca mit modern a devenirii lui Mascarita.

Și din acest punct de vedere, romanul este un *metaroman*, în care naratorul este povestașul istoriei devenirii unui alt povestaș. Povestașul este deci El, eul care își urmărește personajul „real” până la contopirea acestuia cu ficțiunea, până când devine o ficțiune cu o coerență și cu o verosimilitate care îi sunt proprii și deci indescifrabile. Povestirea sa, reluare a mitului creatorului, duce inevitabil la povestirea de sine. Naratorul descoperă mai întâi convergențe livrești și, în cele din urmă, se identifică, în calitatea sa de ficționar, cu povestașul. El parcurge însă un demers invers celui urmat de Mascarita și, în planul discuției generale despre creație, pe care o propune romanul, el este, ca povestaș, Mascarita și totodată alternativa sa. Naratorul pornește dinspre ficțiune, dorind să realizeze o realitate (estetică!), și nu să o substituie pe cea efectivă. Astfel s-ar explica dorința sa de a scrie și mai ales îndelungata imposibilitate de a o face. / „Inventate de mine, glasurile povestașilor sunau fals.” / Integral plăsmuită, văduvită de suflul realului, creația se refuză întrupării.

Romanul lui Vargas Llosa este astfel și cartea despre substanța epico-metaforică ce-și caută expresia, „inventarea unei forme literare care să sugereze verosimil felul în care povestește un om primitiv, cu o mentalitate magico-religioasă.” „Invenția” prinde contur tocmai atunci când intră în sfera realului afectiv, când sentimental și spiritual naratorul se recunoaște în povestaș, iar mitul eternei creații devine și al său, depășind stadiul de „sursă de inspirație și de exemplu.”

Pentru a putea „spune” istoria povestașului, naratorul învață mai întâi să-i identifice printre cunoștințele sale livrești („trubadurii ambulante din sertao-ul din Bahia” sau seanchai-ul irlandez) și mai apoi și-l aproprie intrând afectiv în ceremonial („Am fost tot timpul conștient că acea emoție intensă care m-a încercat în

călătoria mea din Irlanda datorită *seanchai*-ului era metaforică, un mod de a-l asculta, prin el, pe povestaș și de a trăi cu iluzia că fac parte, înghesuit printre ascultători, dintr-un auditoriu machiguenga.”). Mediată de lecturi, de *seanchai*-ul irlandez și de antropologii americani, filtrată prin propria-i sensibilitate, cunoașterea afectivă a creatorului ajunge până la esența realității machiguenga și atinge adevărul povestașului. Materia epică se întrupează – în zilele toride florentine – de-abia acum, când naratorul a învățat să asculte. Fiind el însuși ficționar, naratorul suprapune propria-i ficțiune pe realul trăit în cele două călătorii în Amazonia și pe cel relatat de soții Schneil. Ficțiunea sa devine realitate estetică și povestea poveștii se întrupează când creatorul însuși coboară în istorisire, comunicându-și propria imagine de plăsmuitor de de teleficțiuni sau invitând cititorul să „asculte” miturile facerii.

Înregistrate în afara povestirii cadru, în capitolele pare, ele sunt realitățile independente care își refuzau concretizarea în povestire de-a lungul întregului traseu inițiativ al Povestașului-narator de la *voința* de a scrie, până la receptarea verosimilă, estetică, singura comunicabilă.

Explicate în corpusul capitolelor impare, miturile reiau ca un straniu leitmotiv marea temă a creației perpetue, cosmogonia în viziunea machiguenga, dar și pe aceea a vieții cotidiene, care nu încetează să intre în mit. Anistoric, timpul mitului machiguenga este prezentul continuu al eternei metamorfoze, delimitat de două repere fundamentale: „înainte” (momentul precosmogonic) și „după aceea” (secvența temporală a existentului), marcate de „răsăriturile de lună” (fluxul neîntrerupt al zilelor și al nopților). Structurat ca un continuu (două tărâmurii comunicante și perfect simetrice în raport cu pământul, centru al universului), spațiul este simpla localizare a curgerii continue, a perpetuei treceri prin viață și din viață în moarte; ceea ce explică atracția morții, dezgustul față de existența contrariantă, ușurința cu care indienii înțeleg să treacă frontierele tărâmurilor, în „mersul” lor veșnic.

Realul și fantasticul, oniricul și cotidianul existenței fabuloase din junglă se contopesc așadar în mituri într-o esență spirituală care susține moral individul, fiind totodată și liantul colectivităților consanguine.

În universul spiritual al machiguengașilor, mitul este expresia bucuriei de a proslăvi eternul triumf al forțelor luminii, al bine-lui și al vieții (al lui Tasurinchi) asupra întunericului și a morții (Kientibakori). El celebrează convertirea morții în mereu altă formă de existență, care reliefează profunda solidaritate de esență a omului, vânător și agricultor, cu spațiul său existențial, cu animalele și cu pământul.

Concepând universul ca dominat de cuplurile fundamentale (Kashiri și femeia) și scădat în iubire, spiritualitatea machiguenga promovează prin cuplu încrederea în valorile terestre fundamentale: fertilitatea și caracterul exemplar al vânătorului. Căpătând semnificația unui cod moral, mitul machiguenga transmis de povestaș are și semnificația magică de regenerator spiritual după o experiență istorică decepționantă și istovitoare, marcată de vânatoarea de oameni, de „sângerarea copacilor”, de civilizarea forțată. El răspândește puterea binefăcătoare, alinătoare a cuvântului-informație, a cuvântului-știre, a cuvântului-ficțiune.

Dobândindu-și obiectul (ficțiunea) și imaginea proiectată din unghiuri diferite asupra lui, cartea lui Vargas Llosa se închide asupra-și ca un act de (auto)contemplare narcisiacă: „Știi că pe podurile din piatră ocrucate de peste Arno, pe sub copacii prostituției de la Cascine sau pe sub mușchii fântânii lui Neptun ori pe lângă bronzul – pe care s-au spârcâit porumbeii – al lui *Perseu* de Benvenuto Cellini, oriunde m-aș refugia, încercând să stăvillesc căldura, țăntării, exaltarea spiritului meu, voi continua să-l aud, aproape, fără pauze, crepitant, imemorial, pe povestașul machiguenga.”

Despre dialog și limitele sale

C*onversación en la Catedral / Conversație la Catedrala* este o tulburătoare mărturie asupra unei lumi aflate în cel mai derutant moment al existenței sale: conștientizarea vidului de istoricitate, condamnarea la viețuirea într-un prezent perpetuu al viciului și al crimei, fără trecut și fără viitor (ca șansă a redempțiunii) Polivalența și strania profunzime a romanului îi conferă singularitate în contextul creației vargasllosiene. În *Conversație la Catedrala* mesajul nu mai este purtat de atmosferă, ca în *Casa verde* sau în *Mătușa Julia și condeierul* (aceasta din urmă fiind o satiră indirectă la adresa societății peruane) și nici de personajele-simbol, ca în *Războiul sfârșitului lumii*. Aici, mesajul își creează atmosfera și personajele.

Eroii cărții lui Vargas Llosa sunt simpli purtători de replici care, asamblate, construiesc – pe principiul puzzle-ului – o realitate a lor, a eurilor, și a întregii societăți peruane dintr-un anumit moment al existenței sale: dictatura lui Odría. Hipertrofiat până la – pe alocuri – totala disoluție a epicului, dialogul devine realitate, mod de autoclarificare și, prin aceasta, de dezagregare a unei lumi care se neagă ca falsă, pe măsură ce-și afirmă esența.

Acțiunea se reconstituie din mărturii, și nu ea interesează, ci mobilurile ei. În căutarea mobilurilor individuale se află cei doi interlocutori principali: ziaristul Santiago Zavalita și negrul Ambrosio. Pe această discuție de fond se suprapun însă dialogurile paralele ale unor voci: Amalia, Queta, Hortensia, Cayo Bermúdez, don Fermín Zavala, Ludovico și Hipólito, care ilustrează de fapt cele mai diverse puncte de vedere, exponențiale pentru cele mai variate straturi sociale. Mobilurile reprezentative pentru tipuri instituie relații labile cu cele individuale, ele bruiază perma-

ment mărturisirea, cu suprapuneri satirice sau negații polemice. Romanul se convertește astfel într-un discurs polifonic. În trama dialogului de fond, se prind continuu ochiurile unei rețele dese de schimburi de replici aparent subsidiare, dar plasate la același nivel de interes, sau dialogurile paralele în care la replici din prim-planul comunicării răspund eroii-voci din trecutul rememorărilor.

Conversația-cadru pentru această dinamică se conturează în prima parte din cap. *Unu*, în care vocile sunt încă riguros delimitate. Ziaristul Santiago Zavala contemplă putrefierea generală, proces insidios care își pune amprenta pe oameni și lucruri. Din perspectiva sa, Peru nu este doar o țară, ci un spațiu-timp spiritual al unei generații: „Când se-alesese praful din Peru?” „Peru la pământ, Carlitos la pământ, toți dărâmați.” De aici și încercarea dramatică – vagă linie de convergență a „epicului” în roman – de a coborî în sine, pentru a se regăsi răspunzându-și la întrebările *când* și *la ce nivel* a început declinul. Răspunsurile presupun cufundarea în trecutul pentru care Ambrosio ar trebui să fie un revelator, prin conversația din Catedrala. Negrul refuză însă certitudinile răscolitoare, pe care Santiago le solicită cu înfrigurarea omului care caută de fapt dezmințiri:

„– ...Să vorbim pe față despre Muza, despre tata. El te-a trimis atunci? Nu mai contează, dar vreau să știu. Zi, tata a fost?”

Vocea i se stinge cu-ncetul, iar Ambrosio mai dă un pas îndărăt și Santiago îl observă cum stă, încordat, cu ochii ieșiți din cap de teamă sau de mânie: nu pleca, omule, stai! Nu te-ai abrutizat, nu ești dărâmat, gândește, nu pleca, stai. Ambrosio se-ntoarce pe jumătate, își scutură pumnul, ca amenințând sau luându-și adio.

– Plec, ca să nu-ți pară rău de ce-ai zis, grăiește el cu glas răgușit, cu vocea spartă. N-am nevoie de post, află că nu primesc nimic de la dumneata, nici bani, nici favoruri. Află că nu-ți meri-tai tatăl, ca s-o știi. Du-te dracului, conașule.”

Cu multiple valențe simbolice, refuzul lui Ambrosio explică și suprapunerea ulterioară a vocilor: viața (trânșă de existență indi-

viduală) este trăită diferit, aparține prin erorile și prin păcatele / crimele ei fiecăruia și, în același timp, istoriei. Istoria indivizilor, cu adevărurile și cu minciunile ei, structurează marea farsă social-politică, momentul dictaturii în care sunt cu toții implicați. Adevărurile individuale, ca mobiluri ale faptelor (de obicei) reprobabile, prin relativizare se anulează, se distorsionează, devin inavuabile. Conversația de la Catedrala, mai întâi bruiată de voci / de destine, momente paralele și interferente, se încheie în monolog. Marile adevăruri nu se rostesc, ci se trăiesc / se gândesc.

Dialogul în inautentic nu este posibil. De aceea conversația (propriu-zisă) la Catedrala este întreruptă acuzator prin intruziunea capitolelor în stil indirect (propriu-zis epice, dar din perspectiva unui narator-actant omniscient) sau indirect liber. Dialogul revelator se neagă astfel, uneori violent, prin funcția demistificatoare a stilului indirect liber: „Santiago îl observă cum stă, încordat, cu ochii ieșiți din cap de teamă sau de mânie: nu pleca, omule, stai. Nu te-ai abrutizat, nu ești dărâmat, gândește, nu pleca, stai!” Stilul indirect liber trădează însă și prăpastia dintre reacția interioară, ca expresie a autenticității eului, și răspuns, inautentic ca reflex al convențiilor sociale. Omul apare nu atât ca victimă a unui moment individual-existențial, ci a propriei sale lașități. Tema majoră a romanului se revelează astfel a fi aceea a responsabilității și a curajului de a rămâne tu însuși în fața evenimentelor.

Din această perspectivă, eroul absolut rămâne, cu toate (s)căderile sale, Santiago Zavalita. Ca și Ambrosio ori Amalia (eroii de pe treptele inferioare ale ierarhiei sociale) sau aidoma lui Clodomiro și Carlitos – până la un punct, alter ego-urile sale –, el este (un) rătăcit într-un univers ostil, de care însă se înstrăinează. Ancorat în înalta societate prin naștere, educație, formație intelectuală, adolescentul Santiago este omul revoltat, aflat în căutarea propriei sale libertăți interioare, a autenticității eului.

Revolta lui Santiago ia mai întâi forma negației. Acum dialogul cu ai săi mai este încă posibil, dar numai în contradictoriu

(nu va merge la Universitatea Catolică, ci la San Marcos, tocmai pentru că aceasta este plină de metiși *cholos*, interesați de politică, și pentru că aici se mai și studiază), iar cel cu prietenii ia forma diatribei împotriva politicianismului lui don Fermín Zavala și a clericalismului. Ca student la San Marcos, Santiago își găsește justificarea libertății proaspăt cucerite prin angajarea într-o formă organizată a revoltei sociale: grupul comunist *Cahuide*. Acum, dialogul cu ai săi devine simplu schimb de replici între două lumi paralele între care nu mai este posibilă înțelegerea, pentru că sistemele de referință sunt diferite, valorile familiale – exponențiale pentru înalta societate peruană – sunt în totală discordanță cu cele ale studențimii comuniste, pentru care pare a opta eroul.

Această opțiune însă nu-l reprezintă, pentru că de fapt nu-i aparține. Un complex de împrejurări – și mai ales o dragoste incipientă pentru Aída și profunda, inițial, prietenie față de Jacobo, deci afectivitatea, și nu conștiința sau revolta – îi *impun* o cale. Adeziunea sa la idee este rezultatul unui demers invers față de cel al tuturor membrilor autentici ai mișcării. Santiago nu luptă din convingere și nu ajunge la nivelul unei conștiințe revoluționare, ci încearcă să și-o făurească livresc, pornind de la însușirea ideilor ei. De aceea, pentru el, nici la acest nivel dialogul nu este real: Aída, Jacobo, Llaque, Washington sunt conștiințe care optează, Santiago rămâne printre ele o rațiune aderentă la Idee, plasată undeva la jumătatea drumului spre descoperirea și apropierea adevărului. Angajarea sa este reflexul revoltei individuale față de o unică verigă a sistemului social (sfera miraflorenă, monden financiară a existenței) și are semnificația concretizării protestului său singular. Înfrângerea îi revelează lui Santiago falsitatea poziției sale: în spirit sartrian „condamnat la libertate”, el și-a divizat-o în libertăți inutile și iluzorii, care l-au înstrăinat de spațiul exterior (familie, colegi, tovarăși de luptă), dar și de propria sa lume interioară. Dilema eroului central aparține tuturor personajelor: ce a(u) făcut cu libertatea (atâta câtă există), în condițiile strictei

circumscrieri social-politice și istorice date. Din această perspectivă, Santiago devine o cutie de rezonanță a tuturor celorlalte voci în dialogul dintre individ și istorie (= hic et nunc). Realul, pare a conchide Vargas Llosa, reduce procustian marea varietate a ipostazelor umane la variante ale uneia singure: omul constrâns la compromis pentru a-și supraviețui. Vocile, simple măști sociale, ilustrează pregnant formele compromisului ca ipostaze ale alienării. Realul este astfel convertit într-un spațiu halucinant, absurd și grotesc totodată, în care fiecare experiență existențială reprezintă un nou aspect al maculării individului. Totul se vinde și se cumpără: trupuri, conștiințe, valori morale, în numele libertății de a fi / de a rămâne pe aceeași treaptă socială. În termeni sartrieni, oamenii se solidifică, „se bronzifică”, devin obiecte ale plăcerii (Queta, Hortensia, Amalia, Ambrosio) sau ale puterii (Cayo Bermúdez, Odría, don Fermín).

Despiritualizarea și dezumanizarea se produc unificator sub semnul viciului, în care până la urmă este totul convertit, viciul de a fi oricum în societate și de a fi liber transgresând orice frontiere. Diferențele sociale se șterg, barierele morale se ridică, contextul înrobirii eurilor libere se schimbă continuu, dar fără a modifica unica esență alterată pentru care realmente fiecare eu nu mai este decât o mască. De aceea cadrul spațio-temporal al dialogurilor se anulează, logicul conversațiilor aparent se pierde, continuitatea în replică se poate întrerupe la orice nivel și oricând și apoi relua din orice punct și cu orice interlocutor, pentru că, de fapt, ea este reflexul unei coerențe de fond.

Fiecare este în felul său stăpân pe altcineva / altceva și în același timp înrobit la / de ceva. Între marile trădări – politice (a lui don Cayo față de colonelul Espina, a lui don Fermín față de Odría) – și cele mărunte (afective: Ambrosio față de Amalia, în mod constant a lui don Cayo față de soția din Chíncha, Aída pentru Santiago) –, deosebirile sunt doar de proporții și de semnificații, mecanismul este același. Între orgiile lui don Cayo și

păcatul lui don Fermín, semnul unificator al viciului estompează diferențele. Între prostituata Queta, care se vinde *pe* bani, și Teté, fata de familie care se mărită *pentru* bani, distincția este minimă, de apărare a conveniențelor. Aceeași simplă deosebire de nuanță este constant descifrabilă la nivelul extremelor, de pildă între don Cayo, stăpânul efectiv al Perului, care înscenează farsa existenței sale cvasiconjugale cu Hortensia, femeia oferită cu dărnicie și din „înalte” considerente politice tuturor oaspeților, și Yvonne, regizoare în propria ei „casă” a farsei „iubirilor de-o clipă.”

Eurile de fundal se uniformizează și prin anihilarea sentimentului de răspundere față de sine. Umanitatea gregară surprinsă în roman de Vargas Llosa nu mai încearcă să salveze aparențele. Opoziția devenită clasică dintre masca socială și esența individuală se neutralizează. Existența desfășurându-se pe principiul spiralei – fiecare cerc existențial fiind complementar celui inferior și punct de sprijin pentru cel superior –, printr-un soi de înțelegere tacită, aparențele se mimează pentru a asigura funcționarea sistemului.

Nimic din ceea ce se petrece nu poate afecta în mod real structura sau mecanismul acestuia. Totul este previzibil și întors spre același punct inițial. Lupta politică între apriști și odriști nu este altceva decât lupta pentru puterea care, o dată cucerită, pentru a se menține presupune anihilarea opoziției. Aderența mării finanțe la regim se plătește prin substanțiale afaceri cu întreprinderile statului (don Fermín), se manifestă zgomotos în guvern (senatorul Arévalo). Când devine apăsătoare, ea se încheie prin conspirația care, demascată, impune un nou pact în condiții similare. Adeziunea maselor se cumpără sub formă de voturi sau fastuoase adunări populare regizate. Armata funcționează ca instrument al puterii guvernamentale (generalul Espina), tinzând apoi către puterea proprie și, după înfrângere, redevenind stâlp al guvernului. Presa – cantonată în propriile ei formule și cu limite de comunicare bine precizate și asumate – oferă știri, nu și informații, organizează ample campanii contra câinilor – nu și a societății de – „turbați.”

Viața respectabilă de familie nu exclude viciul perversiunii (don Fermín). Acesta nivelează diferențele sociale (Ambrosio) și pune o unică problemă (concretă, și nu abstractă, de conștiință): aceea a discreției.

Existența absurdă, fără criterii sau distincții valorice, se încheie în moartea absurdă: crima politică (Trinidad) sau ca „fapt divers” (Hortensia). Cinstea Amaliei, servitoarea familiei Zavala, se topește prin *yobimbina* lui Santiago, prin experiențele erotice cu Trinidad și cu Ambrosio și prin acceptarea compromisului din casa Hortensiei. Puritatea lui Ambrosio, demnitatea și decența șoferului de casă mare sunt anulate prin părăsirea iubitei și prin serviciile private pe care i le face lui don Fermín sau prin participarea la organizarea acțiunilor politice ale lui Cayo Bermúdez, totul culminând cu bestiala asasinare a Hortensiei, tocmai din fidelitate.

Salvarea – sugerează până la un punct romanul – este ieșirea din limitele cadrului și ale destinului prestabilit, ieșirea din vechiul eu cu libertățile sale concentraționare. Pentru Clodomiros, pentru Ambrosio și – în primul rând – pentru Santiago, conștiințamartor a romanului, ruptura cu mediul său (familie, prieteni, studii) prin fugă reprezintă opțiunea pentru un nou sens al libertății. Însă părăsirea unui nivel al spiralei existențiale, în cazul tuturor eroilor care recurg la ea, înseamnă integrarea la un alt nivel cu prețul unor noi concesii.

Problema reală a eroului și a romanului în ansamblu apare acum ca problemă a impasurilor libertății (exprimată și prin întrebările lui Santiago de la începutul romanului: unde și când s-a produs declinul, și reformulată spre final, în termeni cu valoare generalizatoare: este falsă opțiunea pentru o anume formă de libertate sau false sunt sensurile atribuite libertății?).

Individuale, răspunsurile la aceste întrebări, ca rezultat al cufundării în sine, nu mai pot aparține dialogului, ci eurilor interșanjabile care se contemplă din afară, în acțiune. De exemplu, pentru Santiago, problema care se pune este dacă greșeala s-a

produs părăsind familia sau prin ceea ce „a realizat” părăsind-o. În cazul său, ca și în cel al lui Ambrosio, opțiunea pentru libertate este de fapt aceea pentru o altă ipostază prestabilită. „Liber” de vechiul eu, omul apare de această dată ca victimă a numărului limitat de „invariante” sociale. Refuzând să devină ca Chispas un alter ego al lui don Fermín, prin marginalizare, Santiago devine asociabil lui Clodomiro. Respingând ispostaza existențială a lui Popey Arévalo (avocatura și politica, pentru care optase la intrarea în Universitatea San Marcos), eșuează în presă ca și Carlitos, ajungând un fel de „hingher” moral, tocmit pentru denunțarea „turnării” canine și pe care o descoperă de fapt la proporțiile ei reale și inavuabile, ca degradare, în sine și la ceilalți.

În planul tehnicii romanești, desprinderea de dialog, de comunicabil / avuabil este marcată prin recursul la epicul analitic cu valoare retrospectivă. În acest punct, dialogul se cufundă în sine, în propria-i esență monologală, anulându-și astfel funcția de comunicare / clarificare.

Conversația-cadru rămâne o simplă acțiune ineficientă de ecarisaj moral prin rememorare, în care, în hăituială, sunt fiecare pe rând, victime și hingheri. Spirala arcuind continuu în ambele sensuri, halucinantul proces nu se poate opri niciodată. „Te-am salvat de la hingheri, Hărmălaie, dar pe tine cine-o să te salveze vreodată din cușcă, Zavalita, mâine va merge negreșit să-l viziteze pe Carlitos la Clinică și să-i ducă o carte, nu Huxley.” „Și când se va sfârși cu turbarea, se va isprăvi și cu munca ta la ecarisaj, Ambrosio?... O să lucreze când ici, când colo, poate peste un timp s-o anunța vreo altă epidemie de turbare și l-or chema din nou, și-apoi iar, când ici, când colo, ș-apoi, bun, apoi ce i-o mai rămâne de făcut decât să moară, nu, conașule?”

Concluzia, formulată încă din primele pagini – și care constituie sfârșitul „logic” al romanului și sunt perfect complementare finalului – pare aceea că existența nu este altceva decât o enormă farsă, un șir înrobitor și degradant de înfrângeri, de false „conver-

sații” cu sine și cu lumea (= Catedrala): „O bulboană interioară, o fierbințeală simțită-n miezul inimii, o senzație de timp suspendat, și duhoarea. Toți își vorbesc?”

Despre minciuna realului și despre adevărul ficțiunii

«Ficțiunea este omul „complet”, cu adevărul și deopotrivă cu minciuna lui.»

Mario Vargas Llosa

Dacă ficțiunea își impune prin fiecare operă a lui Mario Vargas Llosa realitatea estetică, scriitorul peruan fiind prin excelență un creator de lumi și totodată un desăvârșit maestru al textului autoreferențial, omul din creația sa rămâne mereu o ficțiune. Ipostază-idee a umanului, el rătăcește în hățișul căutării de sine a propriului eu în trecut (*Orașul și câinii*, 1963; *Mătușa Julia și condeierul*, 1977), se pierde în meandrele timpului mereu egal cu sine (*Casa verde*, 1966; *Povestașul*, 1987), este înghițit de vârtejul evenimentialului (*Conversație la Catedrala*, 1969), al istoriei scăpate din frâul rațiunii (*Războiul sfârșitului lumii*, 1981), se îneacă în absurdul grotesc al substituirii individualului cu uniforma (*Pantaleón și vizitatoarele*, 1973), (se) sufocă în convertirea / pervertirea afectelor (*Elogiul mamei vitrege*, 1988).

Memorabile, personajele lui Vargas Llosa nu pot fi deci exemplare, ele nu ilustrează atât o devenire – care este mereu aceeași, istoria unei căderi, a unei pierderi de sine –, cât (mai curând) o problematică. Personajele nu răspund, ci pun întrebări cititorului, sunt o inepuizabilă sursă de teme de reflecție. Astfel, prin Mayta din *Historia de Mayta / Istoria lui Mayta* (1984), scriitorul Mario Vargas Llosa continuă sondarea contemporaneității, adâncind investigațiile în sfera politicului, inițiate prin *Conversație la Catedrala*.

Complementară acestui roman, *Istoria lui Mayta* urmărește o posibilă evoluție a unui spirit modern de la delimitarea prin pro-

testul singular, de la extremismul contestării individuale a societății în bloc, până la ceea ce ar fi trebuit să fie protestul colectiv, revoluția, extremismul acțiunii distructiv-nivelatoare asupra realului. Istorie încă vie prin relativa apropiere a timpului evocării (anii '50) de timpul scriiturii (anii '80), istoria troțkistului Mayta se cere „cunoscută” și „inventată.”

Relativitatea adevărilor individuale ale naratorilor-martori conduce și aici spre absoluta deschidere a Adevărului eroului. Mayta este numai obiectul. Subiectul cărții îl reprezintă contemporaneitatea dezvăluită prin fiecare perspectivă asupra eroului, perspectivă care ilustrează un nivel al existenței. Romanul realizează astfel o dublă radiografiere: una pe orizontală, a socialului (medii coexistente, aparținând unor sfere intersectate doar prin meteorica trecere a lui Mayta), iar cealaltă pe verticală, în profunzime, demascând devenirea în timp a exponenților celei dintâi și semnificația generalizatoare a acestei deveniri. Această ultimă coordonată îi conferă romanului dimensiunea dezbaterii filozofice comparabilă în creația lui Vargas Llosa numai cu aceea din *Războiul sfârșitului lumii*. Ca și în acest roman, Vargas Llosa recurge în istoria lui Mayta la două serii de naratori-personaje: prezența auctorială (care își inventează un statut de apropiat al eroului și reunește mărturiile subiective) și naratorii martori și participanți la evenimentele din care dezvăluie tranșa de *adevăr necesar* prezentului.

Trecutul lui Mayta și al „martorilor” se interferează astfel permanent cu prezentul. Timpul „trăit”, timpul mărturisit, prezentul mărturisirii și al strănerii informațiilor, prezentul-cadru al realității peruane contemporane conturează un continuu temporal cu valoare generalizatoare pentru uman. Dialogul permanent dintre premise și ipostaza actuală a fiecăruia pune problema devenirii. Trecutul acuză Prezentul pentru alterarea esenței sale în timp. Martorii ilustrează pregnant ipostaze ale acestei denaturări a trecutului trădat (Moisés Barbi Leyva, profesorul Ubilluz, Felicio

Tapia), irosit (Josefa Arrisueño), redus la supraviețuire (Adelaida), negat prin neînțelegere (Don Ezequiel), înșelat prin eludarea realului (Vallejos și Mayta). Dramatica întrebare pe care o pune romanul este aceea a SENSULUI devenirii, mai precis a existenței unui sens în magma de istorii și dacă acestea constituie ISTORIA sau ISTORIA nu este altceva decât versiunea acceptată de conveniență și din inerție.

Romanul se convertește astfel într-o amplă dezbatere asupra relației structurate în timp între individ și societate. În ciuda variatelor ipostaze și alternative (față de poziția lui Mayta) oferite de „mărturii”, cartea reduce problema omului confruntat cu socialul la opțiunea atemporală dintre integrare și contestare. Inventariate riguros, formele protestului individual și colectiv față de falsitatea structurilor și a relațiilor sociale converg spre concluzia că, în timp, nimic nu se schimbă, nimic nu se explică, ci totul își dezvăluie doar complexitatea. În acest context, cu marea lui varietate de ipostaze, conferite de conul de lumină aruncată din unghiuri diferite asupra sa de reflectorul martorilor, Mayta apare ca omul pornit împotriva curentului. El aparține unui ideal (schimbarea) îndepărtat de realul mult prea limitat în inamovibilitatea lui.

Fără a ilustra omul superior, el este totuși individul singularizat prin obstinată rătăcire pe calea revoluției, în speranța găsirii unor „tovarăși de drum.” Troțkismul lui nu este o teorie la care aderă până la a deveni un simplu difuzor al doctrinei, ci un sistem în care găsește argumente pentru *un* moment din evoluția sa. *Istoria lui Mayta* este astfel o punere în discuție a conceptului de revoluție în societatea contemporană. Prin multitudinea de fațete ale sale, personalitatea lui Mayta aduce în dezbatere raportul dintre omenesc și ideologie. Este posibilă coexistența susținerii unei teorii totalitariste cu menținerea individualității eului care o promovează? Mai poate fi viabil idealul revoluției ruse (indiferent de facțiune: troțkistă sau stalinistă), după experiența sovietică? Este revoluția aplicarea unei ideologii / a teoriei sau afirmarea ei prin

acțiune (practică)? Care este raportul dintre strategia și tactica de birou și acțiunea revoluționară pe teren?

Două personaje susțin în roman povara circumscrierii acestui evantai de întrebări și a multor altora care se ivesc din fiecare pagină a cărții: Mayta și Vallejos. Care este până la urmă revoluționarul autentic dintre cei doi, teoreticianul sau omul de acțiune, romanul îl lasă pe cititor să decidă. Ceea ce își propune și reușește pe deplin aici autorul este conturarea a două ipostaze ale extremismului, la fel de culpabile în fața istoriei. Ideologul Mayta este cel care siluiește conștiințele (în special tinere, ajungând până la totala rătăcire de sine), inoculând otrava certitudinii adevărului absolut și unic, reducând varietatea umană la dihotomia aliați și dușmani, convertind idealismul și spiritul de negație în fanatism. Revoluționarul activ (Vallejos) este cel care, prin actul condus, distruge o ordine – sistemul care l-a creat și l-a propulsat –, impunând jaful, anarhia, răsturnarea valorilor cărora le vinde conținutul pe vidul de sens al lozincilor.

Dincolo de culpabilizarea fără drept de apel, Vargas Llosa sugerează absurdul grotesc al transferului de condiție, absurd care marchează orice revoluție: „poetul” (intelectualul) este motorul acțiunii, cel care atacă în punctele vulnerabile organismul social care l-a produs, în timp ce în fața acțiunii, teoreticianul – înarmat cu doctrina – nu poate fi decât contemplator. Reacția firească a maselor, rezerva – complice față de autorități – denunță falsul esenței oricărei revoluții: îndepărtarea de concret-umanul, teoretizat de orice program, sacrificarea individualului real pentru abstractul ideal. Revoluția „trădată” prezentată în roman forțează și un alt zid al tabuurilor noastre asupra revoluției, impunând ipostaza revoluției ca trădătoare a umanului.

Această dialectică a aprofundării temei sale – revoluția în cercuri tot mai adânci, până la esența ei – îl conduce pe scriitorul peruan spre concluzia dezintegratoare pentru conceptul urmărit, că la scara existenței umane, cronologic limitată, nu există Revo-

luție, ci revoluții; că această luptă violentă pentru înlocuirea unei forme de putere cu o alta este necurmată și doar istoria îi poate defini secvențele operând asupra TIMPULUI. De aceea, în roman, momentul cel mai viu este trecutul.

Trecutul țâșnește în prezent prin rememorare și prin reconstituirea – în ficțiuni – a trăirilor. El invadează prezentul până la a se identifica întru totul cu acesta. Simbolizând arderea prezentului în fanatismul absurd al teoriei fără viitor(ul concretizării), Mayta, omul căruia i-a rămas curat doar trecutul, capătă în roman atâta consistență, încât reacțiile lui sunt urmărite la un moment dat din interior, autorul asumându-și-le prin omenesc.

Decantat prin distanțare și reflecție, ca și prin aglutinarea în el a prezentului și a viitorului, trecutul ajunge – în viziunea lui Vargas Llosa – să se substituie prezentului în ISTORIA fără de sfârșit a lumii noastre istovite de extremismisme și de violență. În acest univers profund subiectiv, zguduit doar de obiectivitatea seismelor socio-politice neîncetate, pare a conchide autorul, informația (asupra unei istorii) în Istorie acoperă doar nevoia de ficțiune. Informația trece realitatea prin oglinda deformantă a ficțiunii. Romanul autoreferențial din *Istoria lui Mayta* se însăilează pe canavaua denunțării celei mai atroce și omniprezente forme de violență din viața contemporană: violența psihologică, fascinația senzaționalului, a zvonului alarmist, a anormalității, chiar a lubricului.

De aceea, singura istorie neverosimilă a romanului este chiar epilogul, *Istoria lui Mayta* însuși, incapabilă să acopere conglomeratul de istorii *despre* Mayta, fascinante depoziții pentru propria cauză a unei lumi care nu încetează să (se) mintă articulându-și cu violență cuvântului și a faptei ISTORIA crâncenă.

Romanul detaliului revelator

Citit la mai bine de un secol de la apariția sa (1880), *Mémórias póstumas de Brás Cubas / Memoriile postume ale lui Brás Cubas* este, pentru cititorul român, un roman-șoc care invită la reflecție și incită la un dialog dincolo de timp și de spațiu asupra modernității retoricii romanului contemporan și a surselor / ineditului (încă) romanului latinoamerican actual.

Fără modele nici măcar în opera scriitorului însuși, fără repere bibliografice direct detectabile, *Memoriile postume ale lui Brás Cubas* reprezintă o fascinantă creație polemică în primul rând în jurul conceptului de roman: „Unde mai pui că oamenii gravi vor afla în carte doar aparențele unui roman adevărat, pe când oamenii ușuratici nu vor afla în ea romanul cu care s-au obișnuit.”

Construit programatic ca antiroman (în accepția termenului de roman consacrat în epocă), *Memoriile* par totuși integrabile pe complexe coordonate ale genului „fin de siècle”. Cartea lui Machado de Assis este deci – și în același timp nu este – un bildungsroman. Ca bildungsroman, ea ar prezenta evoluția și permanenta formație a eroului în contact cu societatea braziliană din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În romanul lui Machado de Assis asistăm la evoluția unui erou, la parcurgerea unei existențe în ritmul ceremonial al timpului, urmând vârstele și experiențele neîmplinite: erotice (tripticul iubirilor imposibile: Marcela, Eugênia, Eulália, și Iubirea imposibilă: Virgilia), sociale și politice (drumul de la ascensiunea neizbutită în ierarhia politică – candidatura la ministeriat – până la cataplasma). Romanul nu este însă un bildungsroman – cel puțin în accepția consacrată a termenului –, întrucât nu experiența inițiatică a eroului, nu treptele existenței sale (cu vag iz de picaro în spirit) constituie centrul

de interes al autorului. *Memoriile postume ale lui Brás Cubas* nu reprezintă de fapt povestea unei deveniri, ci cronică a unui ciclu încheiat, nu argumentarea unei evoluții, ci concluziile ei, ilustrate prin evoluția eroului: „Păi tocmai asta ne face să fim stăpânii pământului, puterea aceasta de a restaura trecutul, prin care nu facem altceva decât să arătăm instabilitatea impresiilor noastre și vanitatea afectelor noastre.”

Eroul însuși intră în scenă, își începe viața materială / spirituală din perspectiva timpului, a psihologicului și a istoricității. Romanul dobândește astfel dimensiunile frescei politice, a celei de moravuri și istorice. Eroul, centru al unui pseudobildungsroman, se convertește în personajul de relație între medii: burghezia sclavagistă cu aspirații nobiliare și ocupații tradiționale (familia: tatăl, Bento, unchiul Joao, fost ofițer de infanterie, unchiul Ildefonso, canonicul etc.), lumea negrilor eliberați și deveniți stăpâni de sclavi (Prudêncio), a doamnelor de companie (dona Eusébia) și a copiilor din flori (Eugênia și dona Plácida), a ierarhiei politice (Lôbo Neves).

Fără ca personajele să fie reductibile la simple caractere (curtezana: Marcela; avarul: Cotrim; bârfitoarea: baroneasa X; ipocritul: Jacó Tavares; filozof(ard)ul: Quincas Borba) în zugrăvirea mediilor sociale și a moravurilor, tipicitatea se dizolvă în general-uman. De aceea, fiind un aparent bildungsroman, un roman politic, de moravuri și istoric pentru o anumită societate, *Memoriile postume ale lui Brás Cubas* nu sunt în esență doar atât. Obiectivul primordial al autorului nu este acțiunea, și nici mediul, Machado de Assis nu urmărește de fapt particularul, romanescul în existență, ci *generalul*. Și astfel, *Memoriile* devin o primă ipostază a romanului total, văzut ca un eseu suprem asupra condiției umane și a existenței. „Despre Brás Cubas – afirmă Machado de Assis în *Prolog la a treia ediție braziliană* – se poate spune că a călătorit în jurul vieții.”

Romanul însuși are o structură eseistică, al cărei unic element de coeziune îl reprezintă fluxul discursului, orientat către con-

cluziile din capitolul CLX. *Al negațiilor*. Interesul autorului pare îndreptat exclusiv spre semnificații, spre descoperirea *sensului* ascuns, ceea ce ar explica accentul pus pe structura romanului. În *Memoriile postume ale lui Brás Cubas*, esențial nu este epicul, ci detaliul revelator. Câteva elemente de asociere ale capitolelor, ca metafore-nucleu pentru sens, sunt mai importante decât conținutul capitolului în sine. Două dintre ele ni se par fundamentale pentru structurarea semnificației de ansamblu a romanului: metafora fluturului (negru) și aceea a „edițiilor umane.” Ambele conturează ideea vieții ca existență închisă într-un spațiu fără ieșire (în „insectar”) și fără devenire (reeditare a „operei” pre-scrise). Spațiul personajelor este un *sistem* existențial-„model”, construit ca o ficțiune (după principii și revelații convenționale din care omul nu se poate salva).

Metafora fluturului este metafora umanității osândite să se târască sau să moară înfipță în insectarul convențiilor care exclud autenticul, spontanul, firescul. „Luați aminte ce bine-i să fii superior fluturilor! Fiindcă, trebuie să spunem, dacă ar fi albastru sau portocaliu, viața nu i-ar fi fost mai în siguranță; n-ar fi imposibil ca eu să-l străpung cu un ac, pentru delectarea ochilor. N-ar fi fost mai în siguranță.” Existența este un cerc închis în sine însuși, din care nu se poate scăpa, de la care nu există deviații: „Lasă-l pe Pascal să spună că omul e o trestie care gândește. Nu: e o erată care gândește, asta e. Fiecare etapă a vieții e o nouă ediție care o corectează pe cea de dinainte și care va fi corectată la rândul ei, până la ediția definitivă, pe care editorul o dăruiește frumuseșel viermilor.”

Viața este un drum nu atât inițiativ – fiind prestabilit –, cât revelator pentru inautenticul acceptat cu vanitatea deplinei adaptări. „Idea fixă / care străbate *existența exponențială* a eroului este tocmai înscrierea în limitele modelului: genealogic (familia cu pretențiile și cu aspirațiile sale), erotic (împlinirea conjugală), social (poziția cât mai înaltă în ierarhie / sistem). Exponențialitatea

lui Brás Cubas ca personaj este una de ordin secund, realizată prin contrast, prin recursul la o *retorică întoarsă*. Brás Cubas este în esență un Candide care îl (re)maniază pe Panglos, iar *Memoriile* sale un adevărat tratat de retorică modernă. „Totul e bine în cea mai bună dintre lumile posibile” devine la Brás Cubas „totul e rău în universul rău(lui).” Adevărata moarte a umanului o reprezintă însăși această existență în care singurul personaj viu (a-convențional) este „defunctul.”

Primul element al retoricii întoarse îl reprezintă tocmai jocul viață-moartă și moarte-vie, adoptat prin convenția memorialistului defunct. „Cât ești în viață, privirile opiniei publice, conflictul de interese, lupta de pofte te obligă să ascunzi rufele murdare, să acoperi rupturile și peticele, să nu arăți lumii revelațiile conștiinței tale; și cel mai bun lucru din această obligație se arată atunci când, tot păcălindu-i pe alții, ajungi să te păcălești pe tine însuși, fiindcă în acest caz ești scutit de umilință, care e o senzație neplăcută, și de ipocrizie, care e un viciu respingător. Dar după ce mori, ce deosebire! Ce ușurare! Ce libertate! Ce lesne poți să scuturi de pe umeri mantia onorabilității, să arunci la gunoi zorzoanele, să te descotorosești de convenții, să te speli de sulimanuri, să renunți la podoabe, să mărturisești deschis tot ce a fost și ce n-a fost!”

Romanul se dezvoltă deci din start anticonvențional, structurându-și o convenție proprie care oferă o fascinantă deschidere spre modernitate. Convenția autorului defunct permite pe de o parte obiectivizarea martorului-erou și a confesiunii prin ieșirea din „hic et nunc” și deci o orientare dinspre intrigă spre substanța metaforică a eseului romanesc, iar pe de altă parte, distanțarea prin nuanțare și accentuare a ironiei, a satirei, a parodicului,... *Memoriile postume ale lui Brás Cubas* se revelează a fi înscrise pe coordonatele acerbei critici sociale și morale. Romanul este însă expresia unui realism al moralei implicite. Machado de Assis nu judecă în cheie morală și nu comentează critic, ci ilustrează, nu oferă modele, ci le propune indirect, prin contrast, față de realitatea socială sau psihologică descrisă.

Dar *Memoriile* reprezintă o operă polemică nu numai față de o anumită societate, ci în același timp și față de viziunea și scriitura romanescă din contemporaneitatea scriitorului. *Memoriile* devin astfel un roman al creației, satiric față de convenționalismul structurilor narative, al viziunii sau al „pozei” îndeosebi romantice. În roman, satira creației contemporane se împletește cu autoironia și cu echivocul.

Formula narativă a romanului este prin urmare inedită, ca o consecință a viziunii auctoriale profund înnoitoare. Ea este de fapt o însumare de tehnici distincte: observația realistă, satiră, umor, (auto)ironie, subordonate digresiunii, discursivității care urmează ritmul și fluxul „spontan” al gândirii – teză ilustrată prin (re)trăirea „liber” – subiectivă – și pe acela al asociațiilor revelatoare pentru sens.

Cuprins

1. Periplu comparativ

Funcțiile dramatice ale limbii la I.L. Caragiale și E. Ionesco7

2. Franța

Ficțiunea ca unică realitate a lumii în derivă.....21

Ficțiunea (auto)biografică.....26

Suferința rătăcirii în teatrul lui E. Ionesco.....29

Integrarea în / negarea scenariului.....40

3. Spania

Romanul proteiform47

Sarabanda alter ego-urilor78

Un tânăr, scriitor matur.....86

Moralistul sceptic90

Jocul opțiunilor și al întâmplării.....96

Retorica visului.....101

La curțile visului106

Scurt tratat de poezie în proză112

Noaptea lăuntricului119

Mic ghid de evadare din real123

Un moralist satiric128

4. Periplu tematic

Proza spaniolă și hispanoamericană actuală.....135

5. America Latină

Istoriile despre istorie149

Ritualul sincronizării eului cu istoria155

Recursul la parabolă164

Eseu asupra fericirii interzise169

Timpul, ca și îngerul.....187

Mitul nașterii continue.....196

Un puzzle temporal al vocilor narative201

Ficțiunea ca mod de existență.....215

Despre dialog și limitele sale.....224

Despre minciuna realului și despre adevărul ficțiunii233

Romanul detaliului revelator238