

Proza scurtă a lui Julio Cortázar.

Semne și semnificații

Rodica GRIGORE

Universitatea “Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane
 “Lucian Blaga” University of Sibiu, Department of Romance Studies
 e-mail: rodica.grigore@gmail.com

Julio Cortázar's Short Fiction. Signs and Significances

Julio Cortázar is an outstanding Argentine writer, one of the great masters of the (fantastic) short story, who has been often compared to Jorge Luis Borges. Cortázar's stories follow the logic of hallucinations and obsessions, their central themes being the quest for identity, the hidden reality behind the everyday lives of common people, and the existential angst. The author's debt to the French Symbolism and Surrealists has been demonstrated in a number of studies. It is not fortuitous that the bulk of the posthumously published texts by Cortázar belongs to the years around his exile from Argentina: Cortázar's voluntary yet definitive exile functions as a first allowance of the essential “workings of posthumousness” to enter into his oeuvre. Yet it is a legitimate question whether there has ever been such a phenomenon as the “totality” of Cortázar's work — that is, if there ever were a homeland or an origin from which exile might be regarded as a deviation.

Keywords: short story, fantastic fiction, contemporary literature, ambiguity, tradition.



În 1959, când apărea volumul lui Julio Cortázar, *Armele secrete*, Argentina se considera deja, de suficientă vreme, o țară unde povestirea, ca specie literară, era la ea acasă. Convingerea aceasta era, fără îndoială, întemeiată pe opera câtorva autori de marcă, iar la sfârșitul anilor '50, numele cel mai des pomenite în acest sens erau Horacio Quiroga și Jorge Luis Borges. În plus, pentru cunoscătorii fenomenului literar latino-american, tradiția prozei scurte argentinene se raporta, deopotrivă, la Roberto Payro și la Leopoldo Lugones, cartea celui din urmă, *Las fuerzas extrañas*, fiind una din cele mai reușite colecții de povestiri din spațiul hispan. În epocă scriau, de asemenea, Adolfo Bioy Casares și Silvina Ocampo, dar publicul cititor — dincolo de faptul că tindea, cel puțin uneori, să-l cam confunde pe Bioy Casares cu Borges — îi considera pe aceștia drept reprezentanți prin excelență ai altor genuri literare. Astfel că *Armele secrete*, prin cele cinci texte pe care le cuprindea, se va impune rapid, aducându-l dintr-o dată în centrul atenției pe Julio Cortázar, autorul argentinian stabilit la Paris încă din 1951. Dincolo de succesul ca atare al acestui volum, *Armele secrete*¹ au determinat și un fenomen mult mai complex și mai profund: repunerea în discuție a resorturilor ficțiunii însăși, dar și

a modelelor literare consacrate. S-a întâmplat așa mai cu seamă deoarece prin *Urmăritorul*, *Scrisori de la Mama*, *Funi-gei*, *La dispoziția dumneavoastră* sau chiar textul care dă și titlul volumului respectiv, Cortázar se îndepărta cu hotărâre de consacratul model al fantasticului borgesian, dar deopotrivă de schemele arhicunoscute ale grupării literare Boedo și ale continuatorilor săi. Evident, observația aceasta a dus la recitirea — cu mult mai mare și mai multă atenție... — a cărților publicate anterior de Julio Cortázar, *Bestiar* (1951) și *Sfârșitul jocului* (1956). La fel de evident, criticii literari au fost siliți, finalmente, să observe că, în fond, „noul” model impus de *Armele secrete* funcționa deja de aproape un deceniu — doar mecanismele complicate ale receptării fiind cele care, ca în atâtea alte cazuri, întârziaseră să remarce apariția unui povestitor ce putea fi pus, fără nici o rețineră, alături de Juan Rulfo, Salinger sau Dino Buzzati. Prin urmare, comparațiile se vor menține, de atunci încolo, în această arie și nu numai, în scurtă vreme numele lui Julio Cortázar fiind rostit pentru a caracteriza marile reușite din domeniul prozei scurte, împreună cu exemplele de mult consacrate reprezentate de Edgar Allan Poe, Cehov, Kipling sau Borges.

Marile teme ale prozei scurte a lui Cortázar sunt bine

definite de la început, scriitorul alegând să trateze, în toate cărțile sale probleme legate de căutarea identității sau de realitatea stranie ce se ascunde întotdeauna în spatele întâmplărilor din viața de zi cu zi a oamenilor obișnuși. În acest fel, dincolo de influența suprarealismului sau chiar, în anumite texte, a simbolismului francez, Cortázar reușește să construiască, aproape pe nesimțite, o adevărată poetică a fantasticului, dar, atenție, fundamental diferită de cea a lui Borges. O poetică numită, cel mai adesea, de criticii latino-americani, „a fantasticului cotidian”²: pentru că personajele sale, la fel ca și întâmplările care le afectează existența, sunt legate de cele mai obișnuite ambiante sau amănunte; totul se petrece acasă, sau, dacă nu, în tramvaiul obișnuit ori pe străzile cunoscute de protagoniști. Apoi, totul – dar absolut totul – are loc, în povestirile lui Julio Cortázar, în miezul zilei, sub lumina soarelui, sub ochii tuturor. Nu o dată s-a discutat despre posibila asemănare a acestui mod de structurare a textului cu un „hronir” al lui Borges³. Fără îndoială, apropierea poate fi făcută, cu condiția să excludem, de la bun început, elementele de-a dreptul baroce de care Borges se folosește și care devin complet inutile într-un text cortazarian. De altfel, *Casa ocupată*, prima povestire din *Bestiar*, primul volum al autorului, impune modelul și situația esențială a prozei sale: totul începe în lumea reală, apoi scriitorul introduce dintr-o dată elementul fantastic, neobișnuit, de natură a schimba fundamental toate regulile vechii realități și de a pune sub semnul întrebării continuitatea lumii ficționale anterioare, aparent construită în buna tradiție a realismului mimetic. În alt text, *Axolotl*, un domn se transformă treptat într-o vietate marină, dar și aici, la fel ca întotdeauna în textele lui Cortázar, elementul straniu e de găsit tocmai în perfecta acceptare a noii situații cu care protagonistul este confruntat pe neașteptate, și nu, așa cum unii cititori s-ar putea aștepta, în vreun spectaculos proces de transformare, à la doctor Jekyll. Tocmai de aceea, în textele lui Julio Cortázar, este de-a dreptul natural ca o familie să-și găsească locuința invadată de tigri, la fel cum în povestirile lui Kipling, de exemplu, tigrii puteau fi descoperiți doar în adâncurile junglei.

S-ar putea scrie – s-au și scris deja, de fapt – pagini întregi despre noua concepție metafizică pe care o aduce scriitorul argentinian în proza sa scurtă, sau despre retorică aparte impusă o dată cu romanul *Șotron* (1963), dar prevestită încă de textele din *Armele secrete*. Menționăm, cu titlu de exemplu, că în *Scrisori de la mama* este clară, la o lectură atentă, o extraordinară funcție a parantezelor care punctează textul: pe de o parte, acestea clarifică întotdeauna contextul, sau recontextualizează situația concretă a personajelor, iar pe de alta, au darul de a induce cititorului neliniștea (căci fiecare nouă paranteză pare a fi

pe punctul de a elibera definitiv fantoma lui Nico, fratele mort cu ani în urmă) pe care abia ultimele rânduri o vor rezolva – și asta numai la nivel strict narativ, să reținem. Volumul de față mai cuprinde un text celebru, *Funigei*, pornind de la care, Michelangelo Antonioni a realizat, în 1966, celebrul film *Blow-Up*. Antonioni a accentuat mult, în această peliculă, tema diferenței dintre aparență și esență, construind un întreg mister (pe care, de altfel, nu-l rezolvă în nici un fel) în jurul unei fotografii ce dezvăluie – sau pare a dezvălui – o crimă. Esențial, însă, atât în film, cât și în povestirea lui Cortázar, rămâne, însă, faptul că realitatea, așa cum o cunoaștem cu toții, se dovedește a fi, adesea, o simplă iluzie, marile adevăruri ale existenței aflându-se, întotdeauna, dincolo de granițele ei. Tocmai din acest motiv, personajul central, fotografatul franco-chilian Roberto Michel ajunge să descopere realitatea într-o fotografie aparent banală pe care o face într-o seară și care, cu cât e mărită mai mult, cu atât tinde să dezvăluie mai multe amănunte neobservate prima dată. Și tot de aici permanenta sa căutare a propriei identități, nu doar la nivel narativ, evidentă în pendularea între persoanele narrative cu care ar trebui să opereze textul: „Nu se va ști niciodată cum trebuie povestite toate acestea, la persoana întâi sau a doua, folosind a treia plural sau născocind la nesfârșit forme care nu-s bune de nimic.” În egală măsură, *Funigei* reprezintă, însă, și o inedită profesiune de credință a autorului, depunând mărturie, prin aproape fiecare rând, despre permanenta sa strădanie de a găsi cuvântul adevărat, capabil să exprime totul, ca și despre munca nesfârșită de cizelare a expresiei artistice. Dar, deopotrivă, o foarte consistentă și subtilă, în același timp, teoretizare a noului tip de scriitură pe care Cortázar o va practica întotdeauna, accentuând, întrucâtva asemănător cu uruguayanul Juan Carlos Onetti, ambiguitatea și multiplele sale implicații.

Iar dacă *Funigei* a fost numit, foarte frecvent, textul cinematografic prin excelență al lui Julio Cortázar, *Urmăritorul* poate fi considerat, pe bună dreptate, una dintre cele mai reușite povestiri muzicale din literatura universală. Scriitorul însuși a mărturisit că povestirea aceasta reprezintă, în primul rând, omagiul său adus saxofonistului de jazz Charles Parker, deoarece Johnny, protagonistul, este construit pornind de la o serie de aspecte și de date bine cunoscute de autor. Narațiunea poate fi analizată pornind de la succesiunea liniilor de fugă sau având în vedere tehnica – foarte bine deprinsă – a contrapunctului, așa cum sunt ele folosite mai ales în muzica de jazz. Iar dacă, pe alocuri, textul pare a-și pierde coerența, acest lucru se întâmplă în mod deliberat, Cortázar creând, aici, un soi de inedit construct muzical în sensul cel mai profund,

accentuând la tot pasul puterea de sugestie a improvizației și dând, pregnant, impresia halucinantă de pierdere a cuvântului în lumea sunetelor, întotdeauna atotcuprinzătoare. De aici și aparenta alterare – sau chiar pierdere – a identității lui Johnny, ce pare să-i afecteze pe toți cei din jurul său. În acest fel se poate înțelege cu claritate și încercarea disperată pe care cântărețul o face de a se recunoaște în imaginea sa ca artist cuprinsă în biografia pe care Bruno, naratorul, o scrisese despre el. Și, desigur, tot de aici, durerosul eșec. Ideea identității sau a celeilalte identități din oglindă sau din paginile unei cărți nu este nouă în spațiul cultural argentinian, dacă e să amintim, aici, numele lui Borges și exemplul celebrelor sale ficțiuni, dar modul în care utilizează Julio Cortázar această temă rămâne surprinzător prin profunzime și ineditul situației. Iar dacă, pentru Calderón, în Veacul de Aur al culturii spaniole, viața era vis, și pentru Shakespeare „we are such stuff as dreams are made on”, Julio Cortázar, bun cunosător al ambelor opinii, alege să afirme, în *Urmăritorul*, că viața cea adevărată, la fel ca și marile adevăruri ale ființei umane sau ale universului sunt de găsit în – și mai ales prin – muzică.

În acest context, unul din adevărurile esențiale ale creației sale rămâne acela că cititorul devine, în fața povestirilor sale, parte integrantă a propriei lecturi, în fond, a fiecărei noi lecturi pe care o face unui text al lui Julio Cortázar, la fel cum, în sens literal, acest lucru este adevărat pentru toate personajele sale. Cititorul este, astfel, parte din ceea ce el însuși creează, ca unică soluție de salvare din fața atacurilor insidioase ale lumii exterioare. În plus, în acest fel, este confirmată și ipoteza de lectură oferită, la un moment dat, de autorul însuși, cel care descoperea astfel, grație armelor (oare secrete?) ale povestirii, posibilitatea de a construi, alături de lumea reală, o alta, funcționând după reguli și legi proprii, dar și pe aceea de a o înțelege până la capăt.

Știind cum să depășească rigoarea formală și răceala intelectuală a ficțiunilor lui Borges, demonstrând o perfectă cunoaștere a modului în care se structurează, la nivel textual, atmosfera din scrierile lui Kafka, dar fără să accentueze excesiv patosul scriitorului praghez, uimind la tot pasul pe acei cititori convingși că literatura latino-americană s-ar reduce la strategiile realismului magic, pe care le asimilează, dar de care se și distanțează creator, povestirile lui Julio Cortázar, cu planurile lor multiple, cu vocile narrative care se întretaie, cu imaginile nu o dată șocante sau cu finalul lor deschis, continuă să fascineze chiar și la decenii întregi de la apariție – fie că e vorba despre primele volume de proză scurtă ale scriitorului argentinian, fie de cele de mai târziu, între care se remarcă, prin tematică și realizare artistică mai cu seamă *Cât de mult o iubim pe Glenda*⁴, apărut în 1980.

Cartea aceasta, alcătuită din zece povestiri, se încadrează în orientarea generală a prozei cortazariene și a fantasticului pe care scriitorul îl cultiva deja de ani buni, însă se și individualizează profund, în primul rând prin modul de structurare a textelor, pe care autorul îl utilizează. Căci toate cele zece secvențe narrative, de la prima, *Orientarea pisicilor* și până la ultima, *Inelul lui Moebius*, urmează un soi de model recurent ce devine evident doar după lectura integrală a volumului. Astfel, fiecare text începe cu o imagine – uneori o idee – care se va dovedi centrală și care este, apoi, dezvoltată, cu un extraordinar simț pentru metafora globală, ce domină, de altfel, și mare parte din lirica lui Cortázar. De aici vine, fără îndoială, și sentimentul muzical ce se degajă din multe din paginile acestei cărți, la fel și atmosfera specifică ce creează, pe nesimțite, un univers ficțional din care cititorul pare a fi incapabil să se mai smulgă, fascinat de o scriitură care poate face, pe alocuri, ca până și cele mai bune (și lirice, în cel mai bun sens al termenului!) pagini ale lui L. Durrell să pară prozaice. Frazele sunt adesea lungi și foarte elaborate – mai cu seamă în *Orientarea pisicilor* și *Cât de mult o iubim pe Glenda*, textul care dă și titlul volumului, iar unii critici au afirmat chiar că acesta e genul de proză care ar putea fi scris doar de un autor francez foarte bun sau de un maestru al literaturii latino-american... Julio Cortázar ține de ambele lumi, apropiat fiind de cercurile suprarealiste din Parisul anilor '50, unde va trăi până la sfârșitul vieții, rămânând, însă, mereu, unul din cei mai de seamă reprezentanți ai „noului val latino-american”.

Subiectele, în sine, nu sunt extrem de diferite de cele prezente în alte volume ale scriitorului argentinian. Astfel, *Orientarea pisicilor* mizează pe apropierea femeilor de feline, mai ales pe temeiul enigmelor pe care atât unele, cât și celelalte le ascund, *Clonă* aduce în prim plan un grup de muzicieni decisi să interpreteze operele lui Carlo Gesualdo, pe care, însă, îl vor abandona, în favoarea lui Bach, *Graffiti* istorisește aventura neobișnuită a unui personaj care scrie pe pereții clădirilor diverse lucruri, iar în scurt timp, cineva necunoscut îi răspunde, tot prin intermediul unor mesaje aplicate pe ziduri, pe când *Însemnări dintr-un carnet* relatează scene din viața unor oameni care decid să trăiască în subteranele metroului. Textul mult discutat de critici, *Cât de mult o iubim pe Glenda*, este centrat pe acțiunile unui grup de admiratori ai actriței Glenda Garson, ale cărei filme sunt cunoscute perfect de toți membrii grupului. Iubind-o atât de mult, aceștia decid să colecteze peliculele în care artista a jucat de-a lungul carierei sale pentru a scoate din ele eventualele mici (foarte mici!) imperfecțiuni. Însă când Glenda decide să revină în lumea strălucitoare a spectacolului, admiratorii ei pătimiși devin atât de îndărjiți, încât finalul e oarecum pre-

vizibil, ei dorind nici mai mult, nici mai puțin, decât să provoace moartea idolului lor. Se vede, deci, că reduce la subiect, povestirile lui Cortázar nu spun (nu au cum să spună!) extrem de mult și, în nici un caz, nu reușesc să-și evidențieze multiplele planuri și semnificații. Borges avea dreptate, fără îndoială, atunci când spunea că „nimeni nu poate repovesti un text cortazarian, căci fiecare povestire constă, dacă e să ne raportăm la nivelul riguroasei exactități, într-un anumit număr de cuvinte așezate într-o anumită ordine. Însă dacă vom încerca să le repovestim, punându-le laolaltă, indiferent cum vom proceda, vom constata că întotdeauna se pierde esențialul...”

Se întâmplă așa și pentru că marile teme abordate de scriitorul argentinian implică un anumit mod de tratare care exclude rezumatele, oricât de elaborate ar încerca ele să fie, căci mai cu seamă în volumul acesta se mizează mult pe căutarea identității, pe singurătatea omului, mereu captiv în mijlocul marelui oraș sau chiar al micii sale case, sau, la un alt nivel de semnificații, pe aducerea în prim plan a realității ce se ascunde în spatele celor mai obișnuite aspecte ale vieții de zi cu zi. Pe acest fond se produce breșa în real ce determină cultivarea unui anumit tip de fantastic, propriu textelor lui Cortázar, al cărui model funcționează în felul următor: chiar dacă totul începe, aparent, în cel mai comun spațiu (1), ordinea obișnuită a lucrurilor este întreruptă pe neașteptate (2), iar regulile acestei realități, în aparență atât de solide, se schimbă într-o clipă (3)⁵, surprinzând protagonistul și lăsând cititorul captiv în lumea textului. În acest fel, imaginea reprezentată se transformă în cel mai bun exemplu de realitate definitorie pentru universul ficțional al lui Julio Cortázar – de aici venind, desigur, și identitățile protagoniștilor, aflate în permanentă modificare, așteptând pentru asta un simplu pretext cum ar fi observarea propriei imagini într-o oglindă, drumul de la serviciu până acasă sau exasperarea provocată de vreun blocaj în trafic – care, în textele acestui autor capătă, desigur, alte semnificații decât cele la care, poate, ne-am așteptat. Căci, de fiecare dată, granița care desparte, cel puțin teoretic, subiectul de obiect ori cauza de efect, este nu numai extrem de fragilă, ci întotdeauna ușor de încălcat, vechiul concept de real fiind, la Cortázar, asemenea unui uriaș joc de puzzle alcătuit din nenumărate fragmente ce se pot reorganiza în fiiece clipă. Cititorul însuși devine, în consecință, parte a ceea ce citește, la fel cum numeroase personaje cortazariene devin participanți la chiar întâmplările pe care le citește într-o carte a cărei imagine proza scurtă a scriitorului argentinian o multiplică la infinit.

De aici, desigur, și reacția de respingere a unor cititori, mai cu seamă în cazul unor texte cum ar fi *Povești pe care mi le spun eu singur*, inclus în volumul de față. Reticența onora

– susținută și de atitudinea unei anumite părți a criticii – a venit, în situația mai sus amintită, de la o identificare a imaginii materne ca obiect al dorinței erotice. Dar este vorba aici nu de nevoia scriitorului de a aduce elemente șocante, care să violenteze orizontul de așteptare al cititorilor, ci, mai degrabă, de o adevărată imposibilitate a lui Cortázar de a accepta șabloanele și clișeele – de orice fel ar fi ele. Astfel încât alegerile sale, oricât de neobișnuite, nu sunt altceva decât manifestarea în plan estetic a acestei necesități imperioase de detașare de tot ceea ce ar fi putut însemna loc comun. Că de vină – sau, dimpotrivă, de lăudat – ar fi o marcată tendință a autorului argentinian de a prefera marginalitatea exilului pe care, se știe, Cortázar l-a trăit ca pe o experiență personală și de a o extinde la întreg domeniul literaturii, rămâne de discutat. Fapt este că aspectul acesta, ca și atitudinea amintită sunt prezente în mai toate povestirile din volumul *Cât de mult o iubim pe Glenda*. Miza este, după cum autorul însuși a subliniat în interpretările pe care le-a oferit acestui corpus de texte, exprimarea completă a solitudinii esențiale ce afectează ființa umană, etern prizonieră într-o lume cum era aceea a sfârșitului de secol XX. Rezultatul cel mai evident va fi, așadar, cultivarea unei adevărate poetici a rupturii și a crizei, ale cărei coordonate fuseseră creionate încă din primele sale povestiri. Nu întâmplător, textele din *Cât de mult o iubim pe Glenda* pot fi puse sub semnul mărturisirii – deloc lipsite de modestie, să recunoaștem – pe care Cortázar însuși o făcea în cunoscutul său eseu intitulat *Despre povestirea scurtă și împrejurimile sale*: „Toate povestirile mele sunt asemenea unor ființe vii, căci ele sunt organisme complexe în adevăratul sens al cuvântului, trăiesc independent și de-a dreptul respiră. Așa trebuie să poți spune despre orice povestire care vrea să reziste testului timpului.”

*

Nu puțini au fost criticii care, luând în considerare aspectele esențiale ale prozei lui Julio Cortázar, au afirmat că până și moartea scriitorului argentinian este un detaliu de care trebuie să se țină seama atunci când se încearcă o evaluare corectă a operei sale, câtă vreme tocmai momentul mării treceri a determinat, în cazul autorului *Șotronului*, apariția posibilității (din ce în ce mai evidente, la o lectură atentă) recitării integrale a operei și deopotrivă a repunerii în discuție a mecanismelor fundamentale ale scriiturii sale care se individualizează atât de clar în contextul literaturii secolului XX.

Cortázar, se știe, o desemnase prin testament pe soția sa, Aurora Bernárdez, drept persoana cu drepturi depline în privința tuturor textelor lui rămase în manuscris, publi-

niind explicit că aceasta este liberă să decidă ce e de făcut cu scrierile nepublicate, urmând a alege ce păstrează, ce încredințează tiparului și ce poate fi distrus. Ulterior, Saúl Yurkievich și Gladis Anchieri, cei care au fost implicați, la rândul lor, în marele proiect al organizării și editării operei cortazariene, au considerat, împreună cu văduva scriitorului (asemenea lui Max Brod pus în fața moștenirii literare rămase în urma lui Kafka – amănunt deja aproape inutil de precizat...) că totul trebuie publicat, cu excepția câtorva notițe nerelevante. Căci, după cum a subliniat la un moment dat Yurkievich, „ar trebui să fi Dumnezeu ca să poți decide că un text al lui Cortázar merită distrus.”⁷⁶ Prin urmare, ei s-au raportat la ansamblul textelor rămase după moartea autorului ca la un soi de „work in progress”, căci, nu o dată s-a întâmplat ca, prin editarea postumelor cortazariene, opera de ansamblu a scriitorului argentinian să fie, practic, recontextualizată, o anumită parte a criticii neezitând să afirme chiar că abia după publicarea întregului corpus de texte rămase această operă va putea fi judecată la justa ei valoare. Însă tocmai din acest punct, locul geometric al acordului, fie el și parțial, la care reușiseră să ajungă analiștii fenomenului literar latino-american în general și ai operei lui Cortázar în special, au început și controversese. Căci, din 1984, când apare *Salvo el crepusculo*, prima scriere cortazariană publicată după moartea scriitorului, și până în urmă cu doar câțiva ani, când, Aurora Bernárdez și Carles Álvarez Garriga, au încredințat tiparului o serie de texte inedite (rămase, asemenea scrierilor lui Fernando Pessoa, într-un cufăr ce va fi descoperit doar în 2006), opera postumă a autorului argentinian a continuat să pună, practic, cam pe toată lumea în încurcătură. Asta pentru că, deși în anumite momente ansamblul operei păruse a fi definitiv cunoscut, fiecare nouă apariție editorială avea darul de a da peste cap multe dintre concluziile unor erudite studii critice – cumva, ca într-un soi de joc cu cititorul (și, desigur, cu critica!), pus la cale de Cortázar însuși, și ca și cum totul ar fi fost o variantă chiar mai elaborată a strategiilor pe care autorul le impusese deja în romanul *Şotron*.

Cea mai recentă apariție în domeniul deja atât de vast al operei postume a lui Julio Cortázar este volumul intitulat *Pagini neașteptate*⁷⁷, îngrijit de însăși Aurora Bernárdez și Carles Álvarez Garriga. Cartea, la fel ca deja amintitul *Salvo el crepusculo* (dar cu excepția romanelor apărute după 1984: *Divertimiento*, *El examen*, *Diario de Andres Fava*), reprezintă un ansamblu eterogen de texte ce acoperă diferite genuri literare. Astfel, de la fragmente care ar fi fost, inițial, menite a face parte din romanele publicate de autor în timpul vieții (*Şotron* sau *Cartea lui Manuel*), la povestiri înrudite îndeaproape cu acelea din volumul *Istorii despre cronopi și glorii* ori la „autointerviuri” (în linia

lui Truman Capote, evident) sau poeme, *Pagini neașteptate* conțin totul, cititorul neobișnuit cu maniera de a scrie a lui Cortázar putându-și, în acest fel, face o idee, oricât de generală, asupra tematicii și stilului ce definesc opera acestuia. Iar publicarea acestor texte, oricât de fragmentară – și fragmentată – ar putea părea viziunea pe care ele o dezvăluie, este, măcar parțial, inclusă în dorințele pe care Cortázar însuși le-a exprimat. Căci, după mărturisirile Aurorei Bernárdez, scriitorul îi spusese nu o dată (vorbind despre *El examen*) că anumite fragmente pe care a amânât să le publice, vor fi binevenite mai degrabă după moartea sa...

Interesant rămâne, însă, indiferent de punctele de vedere pe care critica le-a exprimat cu privire la opera postumă a argentinianului, faptul că numeroase fragmente din *Pagini neașteptate* aparțin, ca moment al scrierii, perioadei care a urmat exilului voluntar ales de Cortázar din anul 1951, iar acest lucru este valabil în legătură cu majoritatea textelor publicate după moartea sa. Se constituie, astfel, o adevărată marginalitate estetică – „determinată, până la un punct, de realitatea exilului însuși”⁷⁸ – rezultatul cel mai evident al acesteia fiind, la nivel estetic, imposibilitatea sentimentului apartenenței, ce reiese la tot pasul și din *Paginile neașteptate*. De aici, desigur, și marile teme ce domină textele adunate sub acest titlu: singurătatea, imposibilitatea comunicării interumane, situația omului devenit, treptat, prizonier în mijlocul unui univers ostil, teme care constituie, privite în ansamblu, o remarcabilă poetică a rupturii și, deopotrivă, al riscului unei singurătăți pe deplin asumate. În fond, micile (sau mai marile) alegorii ale legăturii text-comunitate extratextuală ce devine, pe nesimțite, inoperantă nu reprezintă altceva decât metafora exilului privit, el însuși, ca un soi de perspectivă postumă asupra întâmplărilor sau evenimentelor relatate în cuprinsul povestirilor. E ca și cum totul s-ar desfășura, și în *Pagini neașteptate*, exact după modelul explicat pe larg de Cortázar cu privire la alte volume de povestiri, unde lucrurile sunt prezentate „ca și cum s-ar petrece într-o țară care, acum, nu mai există decât în fantasmale mele, sau ca și cum eu însumi aș fi devenit fantasma ei...”

Pe de altă parte, scriitorul era conștient că, la sfârșitul secolului XX, cartea, înțeleasă, în epocile anterioare, ca formă estetică perfectă, adevărat „gen al genurilor”, intrase într-o accentuată stare de criză – din care el încearcă s-o scoată tocmai prin această estetică a fragmentului, adunând, practic, între copertele ei, totul. Totul, și nu orice, așa cum unii critici, mai dispuși să critice decât să citească până la capăt s-au grăbit să afirme. Totul înțeles, deci, ca viziune integrală a lumii – și, deopotrivă, a celui tip de teorie a ficțiunii acceptată de Cortázar. Fără

îndoială, se poate discuta la nesfârșit despre caracterul experimental al unui astfel de demers, însă scriitorul argentinian nu a ezitat niciodată să provoace cât mai deschis toate convențiile literare, chiar și pe cele mai prestigioase – uneori, să recunoaștem, mai ales pe acelea – și să manifeste, în acest fel, o tendință pe care Adolfo Bioy Casares a numit-o „centrifugă”. De altfel, vorbind despre specificul operei cortazariene, același Bioy Casares spunea că „aparența de almanah” pe care unele din creațiile sale o au (el se referea la *Ocolul zilei în optzeci de luni*, din 1967) l-ar fi făcut pe Borges să le privească drept „cărțile unui autor care s-ar fi decis, pe neașteptate, să-și publice încă din timpul vieții postumele...” Dincolo de aerul mai mult sau mai puțin malițios al unei asemenea afirmații, rămâne realitatea unor texte precum cele incluse în *Pagini neașteptate*: și anume că ele reușesc să spună foarte multe despre un autor care, încă din timpul vieții, își adunase, în diverse volume eterogene, marile obsesii ale operei, neezitând să le concentreze în jurul mării teme, transformată, treptat, în mare obsesie, aceea a exilului care i-a marcat existența la nivel personal.

Cartea de față se dovedește, astfel, a fi configurată, la fel ca și alte câteva, fie postume, fie – esențial amănunt – antume, asemenea unui mare labirint în care cititorul, departe de a fi prizonier fără ieșire, trebuie doar să găsească toate cheile pe care autorul i le oferă cu grijă – dar nu și fără să le ascundă în text... – pentru a explora această lume a consacratelor imagini și metafore cortazariene, dar și pentru a ajunge la chiar esența acesteia, marcată, dincolo de aparența uneori amuzată sau amuzantă a povestirilor cu tigri sau cu iepurași, cu cronopi sau glorii, de o singură adesea terifiantă. De aici, desigur, tragicul. Și tot de aici modul absolut remarcabil – și, din nou, neobișnuit – în care scriitorul argentinian abordează tema condiției umane, cu o acuitate, dar și cu o sensibilitate care, pentru cititorii neatenți, vor rămâne pentru totdeauna mascate de jocul subtil al aparențelor frumoase ori de zâmbetele pe care Cortázar știe cum să le stârneasă. Astfel că, dincolo de disputa referitoare la tendințele estetice care l-au marcat mai mult pe scriitor – suprarealismul sau existențialismul – rămâne clară credința lui într-un mare cult al Cărții, înțeleasă drept ultimă și supremă expresie a artei literare. Roland Barthes vorbea despre diferența esențială, pe de o parte istorică, iar pe de alta, metodologică, ce marchează trecerea de la operă la text.

În fond, ideea este aplicabilă istoriei tuturor scrierilor lui Cortázar, privite ca o structură prin excelență dublă (ori duală). Astfel, organizarea cronologică a cărților sale ar corespunde nivelului operei, în vreme ce postumele, o realitate pluristratificată și, uneori, mizând mult și pe

finalurile deschise, s-ar apropia de nivelul textului. De aceea, a vorbi despre „totalitatea” scrierilor lui Julio Cortázar înseamnă a ține seama, pe lângă acelea publicate sub directă îngrijire a autorului, și de cele postume care, așa cum se întâmplă nu o dată cu textele din *Pagini neașteptate*, reușesc să provoace însăși logica consacrată a narațiunii tradiționale și deopotrivă pe aceea a istoriei, într-un mod asemănător celui prin care *Șotron*, marele roman cortazarian, a subminat, încă de la apariție, toate clișeele literare ale epocilor anterioare.

Note:

1. Julio Cortázar, *Armele secrete*. Traducere de Tudora Șandru-Mehedinți, București, Editura Humanitas, 2007.
2. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, Vol. II, 2008, p. 246.
3. Ibid., p. 248.
4. Julio Cortázar, *Cât de mult o iubim pe Glenda*. Traducere de Lavinia Similaru, Iași, Editura Polirom, 2009.
5. Ibid., p. 249.
6. Saúl Yurkievick, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Buenos Aires, Editorial Edhasa, 2004, p. 62.
7. Julio Cortázar, *Pagini neașteptate*. Traducere și note de Tudora Șandru-Mehedinți, după o ediție îngrijită de Aurora Bernárdez și Carles Álvarez Garriga, Iași, Editura Polirom, 2010.
8. Saúl Yurkievick, *op. cit.*, p. 84.
9. Apud Saúl Yurkievick, *op. cit.*, p. 87.

Bibliography:

Julio Cortázar, *Armele secrete (The Secret Weapons)*. Traducere de Tudora Șandru-Mehedinți, București, Editura Humanitas, 2007.

Julio Cortázar, *Pagini neașteptate (Unexpected Writings)*. Traducere și note de Tudora Șandru-Mehedinți, după o ediție îngrijită de Aurora Bernárdez și Carles Álvarez Garriga, Editura Polirom, 2010.

Julio Cortázar, *Cât de mult o iubim pe Glenda (We Love Glenda So Much)*. Traducere de Lavinia Similaru, Editura Polirom, 2009.

The Cambridge History of Latin American Literature. (Istoria Cambridge a literaturii latino-americane) Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, Vol. II, 2008.

Saúl Yurkievick, *Julio Cortázar: mundos y modos (Julio Cortázar: lumi și moduri)*, Buenos Aires, Editorial Edhasa, 2004.